POEMAS DE CIRCUNSTANCIAS

Miguel de Cervantes

Edición de José Luis Fernández de la Torre

CH Clásicos Hispánicos

Poemas de circunstancias

Miguel de Cervantes

Edición de José Luis Fernández de la Torre

Clásicos Hispánicos (79)

Clásicos Hispánicos, José Luis Fernández de la Torre
www.ClasicosHispanicos.com
Madrid: Clásicos Hispánicos, 2020
ISBN ePUB: 978 39 59 55 07 89
ISBN Mobi: 978 39 59 55 02 84

Edición electrónica: Helena Bermúdez Sabel

Revisión y corrección de texto: Pablo Jauralde Pou

Diseño de cubierta: Gema Gómez Salas en colaboración con Bonzo Estudio

Información de la cubierta: Detalle de la *Batalla de Lepanto* de Veronese (c. 1572)

Obra bajo licencia Creative Commons BY-NC

Introducción

La circulación de los textos poéticos cervantinos

Expresiones como *poesía varia, poesías o poemas varios*, *poemas sueltos*, *poemas de circunstancias o circunstanciales*, etc., son las que suelen emplearse para nombrar la serie de textos poéticos que editamos a continuación, pero que pierden el *sentido*, esto es, se desvanece el problema histórico de la producción de estos poemas, el problema de la circulación o difusión en los llamados siglos áureos: los poemas quedan descontextualizados y Cervantes como poeta, desdibujado. Por tanto, como elemento integrador del tópico elaborado por Menéndez Pelayo (1873) de la metáfora iluminista: *Don Quijote* empequeñece-oscurece todo lo demás escrito y, muy especialmente, ese *ingenio lego* que se atreve a escribir poesía.[1]

Y, paradójicamente, ese *corpus* o discurso se integra en la posibilidad de decir, en la plenitud de la escritura, a pesar de que históricamente nunca ha sido vista plena o positiva. En cierto modo, más que un tópico, es una desdicha y Cervantes con este lenguaje se apropia de elementos retóricos, se apropia de un pasado, también de su presente y se inscribe en el futuro. En cierto modo, lucha contra el dolor al mostrar la complejidad de una escritura diversa, también *adaptada*, incluso la burla, al mostrar el vacío de la burla y su constitución. Posiblemente, la especial configuración del imperio hispánico consista en un problema de lecturas y escrituras en el que se inscribe Cervantes y muestra qué elementos como la transposición, la analogía, la metáfora, es decir, lo poético y el lenguaje que lo articula, no son simples mecanismos retóricos: nunca el lenguaje tiene como objeto la felicidad, ahí reside el silencio, como en el dolor insoportable que se convierte en grito. La felicidad es la negación del dolor, y, por tanto, es la negación del lenguaje. En el que el primer concepto significaría aquello de lo que no se puede hablar porque ninguna palabra-escritura es capaz de dar cuenta de ello, no habría palabras para definirlo y lo inefable tiene su base en lo incognoscible, algo diferente a lo desconocido; mientras que el segundo concepto sería aquello de lo que no hay nada que decir o nada que pensar.

Lo que importa subrayar es que en estos poemas, un *corpus* que apenas superan la treintena, la complejidad del mundo áureo se

hace evidente: relaciones, certámenes, manuscritos (epístolas, por ejemplo), libros impresos, etc. Es cierto que ya se había impuesto la imprenta como *ars artificialiter scribendi*, esto es, como *mecánica* de la escritura, lo que posibilita la existencia de más libros iguales y más baratos. Esta reproductibilidad masiva de libros impresos, simultáneamente, construye un público, consolida discursos o tipologías textuales, difunde noticias, propaga ideas, polémicas, y se construye la imagen del escritor *moderno* (Christoph Strosetzki, 1997) entre la *dignitas* y la *miseria hominis*, porque consciente de que la imprenta facilita, acelera y mejora la producción de sus libros, necesita esforzarse en hacer propaganda de su propia producción o escritura ante un extenso público lector que contrasta con el minoritario lector erudito. Claro que el maestro A. Venegas, 1545, pero 1583, advertía en cap. II, fol. 3 la distinción entre libro *Archetypo* –o libro increado para ángeles y santos glorificados– y *Metagrapho* –en el que leen los hombres que viven en este mundo por deseo de Dios–, es decir, toda una *scriptura Dei* que debía considerarse dominante, aunque estuviese superada por la técnica. Y no olvidemos que Saavedra Fajardo, en 1612 (pero 1973, 95), cuando plantea la insensatez de *humillar* al libro cuando se dirige a un noble: "[…] como si, habiéndose hecho trato la emprenta, no se comprase con el libro la libertad de murmurar dél"; esto es, la imprenta se ha hecho negocio, y los hombres estudian para escribir, *i escribiendo para grangear con sus escritos* (pág. 9), o para adquirir, conseguir, obtener o ganar dinero.

Y es que los textos que hoy llamamos literarios no siempre funcionaron igual, no siempre circularon o se difundieron igual. En el siglo XVI, Cervantes, que no era persona de calidad, esto es, que no era noble, necesita editar, vender en el mercado para, entre otras necesidades, poder comer (o satisfacer el deseo de ser, de perdurar), por eso publica desde *La Galatea* al *Persiles*, o las *Novelas ejemplares*, las *Comedias*, *Don Quijote*, etc. Aunque incluso aquí, en *Don Quijote*, es decir, un libro, sin duda, por y para la imprenta, se recoge la *novela en papeles* –el *Curioso impertinente*, una novela intercalada, que el cura está dispuesto a *trasladar* (I, XXXII y se desarrolla en I, XXXIII, XXXIV y XXXV)– que evoca una realidad cotidiana casi dos siglos después del impacto de la imprenta, esto es, se evoca una *escritura ad vivum*, es decir, manuscrita –los *libros de mano*, que decía Saavedra Fajardo–, un complemento o competidor de lo

tipográfico que en la fecha de publicación de *Don Quijote* constituía un sistema de copias o *traslados* que *corrían* de mano en mano, o de lector en lector. Venegas (1545, pero 1583) insiste en el *traslado*, sólo que el *metagrafo* o *trasunto* siempre tiene una carga cristiana (cap. XVIII). Y en cualquier caso, libros impresos suponen la tendencia hacia la soledad del lector, una lectura también nueva, no única (lo demostró Frenk, 1997; además, Fernández Hoyos, 2002, 42-43), que posibilita la reflexión, el saber y el cuestionamiento del mundo. En ese mundo, hay otro discurso que en Cervantes se considera marginal o arqueológico: la poesía, que tiene unos medios de difusión propios y radicalmente diferentes a los de hoy.

Ninguno de los hoy considerados grandes líricos o poetas supuestamente áureos editó-publicó su obra: sí la divulgaban, pero no la publicaban.2 ¿No lo hacen porque las personas de calidad o de valía, es decir, nobles, no se someten al juicio del público, del vulgo? Posiblemente, pero como no todos pertenecen a esta clase o grupo social, habría que aducir otra razón: la que reside en la doctrina poética clásica, en el concepto de *poeta eruditus*, que exige al poeta el saber completo y abarcador que tiene que transmitir y competir en su poesía, con modelos tan altos y omniscientes como los de Homero y Virgilio, cuyas producciones traspasaron el ámbito griego y romano, respectivamente; y la *Eneida*, por ejemplo, se convirtió en libro de enseñanza. Esto es, no se publica por el prestigio del propio discurso, por el *ornatus* del ser escritor,3 por la belleza de los versos que contienen calidad intelectual y, en consecuencia, suponen en el poeta erudición y razón, y así, el discurso poético se consigna en manuscritos no pensados para la imprenta y sí para la privacidad y sociabilidad cerrada.

Uno de los problemas mayores de la reproducción manuscrita es que su sistema está más abierto que el impreso, cuya *actualización* exige una nueva edición, y el manuscrito, simplemente un *traslado*. Este hecho supone una condición abierta, a veces, útil para aquellos discursos o textos que necesitan una re-escritura más o menos continua, por ejemplo, las *instrucciones* para la corte o el *devocional* en el que los lectores podían componer su propio *libro* sobre la lectura de obras manuscritas o impresas que no podían hacerse al ritmo de la liturgia anual. En cualquier caso, Lope, Quevedo o Calderón se quejaron de las *locuras* que se hacen o han introducido

en sus obras al ser *trasladadas* o copiadas sin su control.

Sin duda, editar o publicar supone someterse al juicio del público, el libro puede ser comprado por cualquiera que tuviera medios y esto, para un noble, es *rebajarse*, situarse al mismo nivel de los que trabajan con las manos y normalmente opta por el manuscrito. Sin embargo, sabemos que el público existe y, por tanto, el mercado, pero también otros mecanismos de difusión, que además de los manuscritos y libros impresos (en el aspecto que nos interesa, los poemas laudatorios), básicamente son las Academias y las Fiestas, la contextualización en Francisco de Luque Faxardo (1603 y 1955) o en Juan de Zabaleta (1654 y 1983), aunque habría que descargarlos del interés *moralizador* y prevenir de una lectura *piadosa*.

Pues bien, Cervantes-poeta y no persona de calidad participa en todos estos elementos de difusión, que en su tiempo propiciaban lo público de un sujeto que por su posición social no podía aspirar a la trascendencia fuera de la religión o la milicia, aunque sí a una ética de la verdad-escritura en la que el *eruditus* conoce el *orden del mundo*, esto es, sabe y es discreto –incluso sin grados académicos– puesto que posee una *virtus* adquirida en viajes y múltiples lecturas.

Poemas para fiestas y certámenes

Un joven Cervantes participa como poeta en una fiesta luctuosa: la muerte de Isabel de Valois en 1568 (el número 1 de nuestra edición, que citaré desde la *Introducción* siempre así), la tercera esposa de Felipe II, que recoge su maestro, el Catedrático del *Estudio* de Madrid, Juan López de Hoyos. Es cierto que el primer poema conocido de Cervantes, *Serenísima reina, en quien se halla*, es el soneto para Isabel de Valois, que publicó R. Foulché-Delbosc en 1899. Luego compone (2) otro soneto epitáfico a la misma reina. Lo contextualiza el maestro López de Hoyos: “Los versos describen metafóricamente la paz por el casamiento de Isabel con Felipe y la muerte de la reina”. Los dos casos son llamativos: no puede haber referencia exacta a la sepultura, puesto que están concebidos para los instantes previos al enterramiento efectivo de la reina.

Lo mismo ocurre con las dos composiciones siguientes, sobre todo con las cuatro redondillas castellanas, es decir, los cuarenta versos

octosilábicos, *Cuando un estado dichoso*…. (3 y 4 de nuestra edición).

Todos los poemas se constituyen en consolaciones *públicas* y en ellas se combinan las dos soluciones más visibles: esa idea de la fama terrenal procedente de la tradición clásica greco-romana y la perenne cristiana, esa vida ultraterrena religiosa.[4] Aunque dentro de esta serie de poemas, el más decisivo y extenso, en tercetos, es la *Elegía al cardenal Espinosa* (número 5 de nuestra edición) por su elaboración y complejidad, que puede analizarse precediendo al poema, en nuestra edición, como haremos siempre: los aspectos generales aquí, el análisis del poema concreto justo precediendo a cada texto.

El canto funeral cervantino no contiene innovaciones reseñables como "exploración" ,[5] ni se ajusta a la "retórica acostumbrada por los escolares de su tiempo": participa del discurso luctuoso esperable, con las formas métricas puestas en juego en esos momentos y el sistema tópico dominante. Los poemas-epitafios conforman un sistema bien establecido que todo escritor-poeta –al margen de su edad, no de su educación y aprehensión de esquemas previos– maneja y contribuye a su instalación como parte de fórmulas retóricas procedentes de los clásicos.

El segundo momento en que Cervantes aparece como poeta de festejos y, en este caso, como ganador de un primer premio, es en la conmemoración de la canonización de san Jacinto (1595) por el Papa Clemente VIII, a solicitud del rey de Polonia (era un santo polaco), que los dominicos de Zaragoza celebraron (poema 23). Gana en el certamen II, con la glosa de *El cielo a la iglesia ofrece*… La canonización de un santo tenía su repercusión: participaban las ciudades, la orden religiosa a la que pertenecía el nuevo santo, la nobleza, la universidad… y, en consecuencia, la solemne fiesta contó con la poesía, se publicaron certámenes poéticos por todo el reino de Aragón y se comunicó a las principales ciudades peninsulares para potenciar y magnificar la celebración[6].

Esta práctica de premios y difusión de la poesía la practicaron todos los escritores-poetas del momento, incluso Góngora o Lope de Vega, que llegó a ser responsable de alguna de estas fiestas y relaciones. Por tanto, no se trata de una práctica juvenil cervantina, ni es la

primera vez que utilizaba la glosa: en *La Galatea* (1585) aparecen hasta cuatro glosas (dos en el Libro I, de Teolinda sobre amor-esperanza, y Elicio sobre la necesidad del amor; una en el Libro II, de Silerio sobre la elevación del amor humano; y otra en el Libro III, de Francenio y Lauso, esto es, dialogada y sobre el deseo y la esperanza). Quizá lo *nuevo* en esta composición es lo religioso impuesto por el motivo de la fiesta.

En cualquier caso, esta participación de Cervantes en una fiesta religiosa, como antes había ocurrido con sus glosas eróticas o amorosas en los tres primeros libros de *La Galatea* o la burlesca sobre *madre, la mi madre,* de *El celoso extremeño* y *La entretenida*, muestra que los 'ejercicios de ingenio' son habituales en su tiempo y que, como no podía ser de otra manera, él contribuye; aunque en 1615, en su *Don Quijote*, los critique inevitablemente y con ambigüedad habitual exhiba esta participación y se rebele contra la misma. Lo inexorable de la historia de la poesía áurea hace visibles las contradicciones cervantinas.

El tercer momento cronológico de Cervantes y la fiesta se produce tres años más tarde, con la muerte de Felipe II en 1598, cuando Cervantes residía en Sevilla. Como se sabe, la muerte es el centro, una de las manifestaciones básicas que articulan y legitiman el poder de la Casa de Austria, en la que los catafalcos reúnen a arquitectos, escultores, pintores y escritores.7 Fue el emperador Carlos I quien da un giro al problema de los sepulcros reales; Felipe II realizará su idea de un panteón *familiar*: entre 1573 y 1574, España será recorrida por comisiones encargadas de recoger los restos dispersos por el país y así poder convertir El Escorial en el más impresionante *contenedor* de cadáveres regios, aunque también se recogen otros, por ejemplo la cabeza de San Hermenegildo. Y es que la preocupación por el *pathos* propicia una retórica hipertrofiada: el mundo es una referencia infalible a lo infinito, a Dios y, en consecuencia, también a la monarquía, que de esta manera se autoafirma políticamente en el mundo civil por su supuesta autoafirmación divina. La muerte, pues, como metáfora de codificación y desciframiento del momento histórico.

Así, en Sevilla, como en el resto del Imperio, asistimos a un momento clave para el arte efímero que contrasta con, digamos, el

entierro *real* de Felipe II: «sin música, ruido ni pompa», porque así lo dispuso el propio rey. En El Escorial fue bajado su cuerpo del aposento real a la sacristía por una escalera y allí quedó aquella noche, en penumbra, velado por algunos religiosos y la guardia de los Monteros de Espinosa, a la luz de cuatro cirios, "porque lo pintado no se ahumase, que lo dejó él mandado así".8 Lo cierto es que las distintas ciudades españolas compiten entre sí por lograr las honras fúnebres más fastuosas y magníficas; desde los más diversos lugares se entabla una competencia para conseguir los servicios religiosos más solemnes, las procesiones cívico-religiosas más ostentosas y los túmulos de cartón-piedra –en los que colaboran arquitectos, escultores, pintores y poetas majestuosos.

Es lo que sucede en Sevilla que, cuando la noticia se conoce –muere el 13 de septiembre, la carta que lo notifica llega el 17, el 20 doblan todas las campanas de la ciudad y al día siguiente se pregona el luto–: literalmente se cubrió de negro: todas las personas de cualquier estado, calidad o condición debían llevar luto, de lo contrario eran detenidas. En realidad, la arquitectura aparente que se pretendía en esta ciudad se basaba en el supuesto de que la admiración pasara a ser fascinación ante lo sorprendente y aquello de lo que el sujeto puede pasmarse no necesariamente es la excelencia, sino su rareza o desmesura, en la terminología cervantina, como veremos, su *braveza*.

El túmulo se instaló en la Catedral siguiendo la traza de Juan de Oviedo, un famoso arquitecto que contó con la colaboración de cuatro pintores –entre los que destaca Francisco Pacheco– y Juan Martínez Montañés para las estatuas; se colocó en medio de las dos naves que forman el crucero principal entre los dos coros de la inmensa catedral sevillana. Tardó en realizarse cincuenta y dos días, simbolizaba el monasterio de El Escorial, más exactamente: rememoraba su iglesia basilical, la obra más emblemática de Felipe II, e iba a utilizarse dos días, 25 y 26 de noviembre de 1598. Francisco Gerónimo Collado en su *Descripción del túmulo y relación de las exequias*… (repetimos, en 1610 o 1611) describe minuciosamente la *arquitectura aparente* que se asentó en el centro del crucero, en el *transepto*, entre el coro y la capilla mayor, sobre una base de casi trece metros de lado y se elevó casi cuarenta metros, hasta la clave del cimborrio, una máquina de madera y

lienzo, imitando con pintura a la piedra parda de la arquitectura y al bronce los adornos de basas, capiteles y escudos de armas, estatuas y otros follajes, a excepción de las cabezas, pies y manos de las estatuas que asemejaban ser de mármol blanco. Costó más de 15.000 ducados, (en euros, casi 450.000). Se construyó de tramoya un templete de tres cuerpos con superposición de órdenes dórico, jónico y corintio.

Sin duda, la descripción de Collado es detallista y extensa, pero lo decisivo es que se proyecta una máquina como trasunto formal y simbólico de El Escorial, más concretamente de su iglesia, san Lorenzo el Real, "donde su Majestad el Rey nuestro señor está sepultado en medio de sus cuatro mujeres" (pág. 222); la estructura de tres pisos estuvo decorada por múltiples pinturas, estatuas o figuras, inscripciones, altares… y casi quinientas columnas; toda esta aparatosidad tuvo que ser iluminada con miles de velas, para conmemorar vida y glorias del Rey. El túmulo es una síntesis de fachada y cuerpo central cupulado del templo, que también ofrece tres cuerpos, aunque en el túmulo el cuerpo final, el tercero, plantea una equivalencia esquemática y simbólica: "Bóveda, linterna y remate que tendría que ver con el templete que Herrera introduce en el Claustro de los Evangelistas".9 Es el *valor igual de lo diferente* donde queda fuera, muy lejos, esa apuesta erasmista por la interiorización y nos sitúa en el convencionalismo histórico del monumento efímero que obligaba, ideológicamente, a la adhesión incondicional del lugar común donde lo *valioso* se ha convertido en lo *válido*, aunque también conduce hacia una significación vacía, porque queda todo reducido a un problema de recepción.

El problema es que los solemnes actos cívico-religiosos programados en Sevilla para honrar la memoria del emperador quedan interrumpidos por cuestiones protocolarias entre el Ayuntamiento, la Audiencia, el Cabildo y la Inquisición. En la misa de *requiem* que debía celebrarse el día 26 de noviembre, el regente de la Audiencia cubre su asiento con un paño de luto, cuando el protocolo lo impedía; la Ciudad, es decir, el Ayuntamiento, se molestó y la Inquisición suspendió la misa.10 Estas disputas duran más de un mes y el fabuloso catafalco o túmulo que tenía que durar dos días viene a convertirse no en una muestra más del arte efímero, sino, por su impensable duración, en la muestra de la estupidez en que

estaban inmersos los órganos de gobierno o autoridades sevillanas. Ante esta situación, Cervantes, que había participado con el poema anterior en la *vistosidad* del monumento, reacciona con el conocido soneto *Al túmulo del rey que se hizo en Sevilla*, pero esto pertenece a otro modo de difusión de los textos poéticos, los manuscritos (véase el poema 26, en donde se dan más detalles).

El cuarto y último momento de la relación de Cervantes con la fiesta se sitúa en 1614 cuando se beatifica a la Madre Teresa de Jesús. Las fiestas profano-religiosas en toda España serán recogidas por fray diego de San José en su *Compendio*… de 1615.11

El *Compendio* posee dos partes: la primera dedicada a las fiestas de Madrid en dos conventos carmelitas (san Hermenegildo y santa Ana); y la segunda, al resto de España. Romera Castillo (1983, 207), en su análisis, señala que la relación abarca cuarenta y nueve puntos geográficos, pero también una veintena incluido en algunos epígrafes, esto es, el "universal contento que ha habido en todo género de estados", como dice Diego de San José. En la primera parte en Madrid, que abrió Lope de Vega con un poema en honor de Teresa de Jesús, Cervantes participa en el tercer certamen, de los ocho convocados:

Al que con más gracia, erudición, y elegante estilo, guardando el rigor Lírico hiciere una canción castellana, en la medida de aquellas de Garcilaso, que comienza *El dulce lamentar de dos Pastores*: A los divinos éxtasis que tuvo nuestra beata Madre, que no exceda de siete estancias: se le dará un jarro de plata: al segundo, ocho varas de chamelote: y al tercero, unas medias de seda (fol. 12v).

La *Canción* de Cervantes es la que comienza *Virgen fecunda, madre venturosa* (la 33 de nuestra edición) a la que siguen otras cuatro: *El dulce requebrar de dos amantes*, fols. 53v-55r; *En tímpano más grave y dulce lira*, fols. 55r-56v; *El contino llorar de una pastora,* fols, 56v-58r; y *Del monte excelso del Carmelo santo*, fols. 58r-59v.12 El poema-canción, en la clasificación en siete subgéneros por los grados "de intensidad" de Wardropper (1985, 197): catequizante, ocasional, circunstancial, penitencial, meditativa, devota y de tipo místico; pertenecería al "circunstancial", el que se dirigía a un "público asistente a un acontecimiento religioso extraordinario, tal como la beatificación o la canonización de un santo".

El proceso y magnificación del arrobo está conseguido, el modelo formal también: es lo que Rivers (1973, 145) llamaba el *repaso* de la "carrera espiritual de la gran carmelita descalza"; pero no estamos ante ningún arrebato lírico cervantino: sólo se canta a los *divinos éxtasis* impuestos en el certamen y recurre a la combinación de *ars-ingenium*, una poética del énfasis en la que más parece inclinarse por un movimiento-oscilación de nada a nada y por este medio garcilasiano volver a sí mismo, a su propio yo.

Poemas que circulan manuscritos

El segundo modo de difusión de los llamados poemas *varios, sueltos…* o circunstanciales-*públicos* de Cervantes son los manuscritos, aunque no se conserva ninguno de la propia mano cervantina para lo que nos interesa.[13] Aparecen así dos sonetos para Bartholomeo Ruffino de Chamberí (6 y 7 de nuestra edición) y su *Sopra la desolatione della Goletta e forte di Tunisi. Insieme la conquista fatta da Turchi de Regni di Fezza e di Marocco*, un libro con una dedicatoria fechada en 1577 y para el que Cervantes, que compartió con él su condición de esclavo en Argel, envió dos sonetos laudatorios para los preliminares, pero el libro no fue impreso (en la edición que sigue se anota el proceso de conocimiento de los poemas).

El segundo momento cronológico es más o menos coincidente con el anterior: es la redacción de una ¿supuesta? carta en tercetos, desde el cautiverio, en torno a 1577, aunque quizá *enviada* en 1579. Posiblemente sea uno de los textos que más polémica ha suscitado por la *inseguridad* de la autoría, la *Epístola del captivo a Mateo Vázquez* (la 8 de nuestra edición)*, mi señor*; el *arráez moro* como lo calificaba el secretario Antonio Pérez.[14] Ahora, Gonzalo Sánchez-Molero,[15] contextualiza la puesta en cuestión *posbélica* (Marasso, 1948; Rojas, 1948) y asegura el *redescubrimiento* de la famosa *Epístola*. En cualquier caso, volveremos sobre esta cuestión en la edición de los poemas dramáticos, que ya he editado. Para muchos más detalles sobre Mateo Vázquez y esta epístola, véase la larga nota que precede al texto. Cuando se *descubrió* la famosa *Epístola*, en 1863, la *receptio* decimonónica de Cervantes estaba lastrada por las falsificaciones, quizá la más importante, la de Adolfo de Castro[16].

La siguiente epístola (9 en nuestra edición), con doce octavas reales para Antonio–Celia, está dirigida a otro compañero de cautiverio, Antonio Veneziani, el día 6 de noviembre de 1579. El poema hay que ligarlo al universo de *La Galatea*, a los daños del amor y a un espacio arcádico más o menos evidente en los elementos retóricos que Cervantes utiliza como si el amor funcionara como *potencia* de la escritura y la propia poesía. Así, la primera estancia es muy significativa y la *mediocritas* que destacaban en todas Schevill-Bonilla en su edición (1922, VI, 35-36) parece más una incomprensión que un análisis, y eso a pesar de que relacionan la Canción en octavas de Elicio, que inicia el libro I de *La Galatea*: *Mientras que al triste lamentable acento*.

Cronológicamente, los poemas manuscritos cervantinos conducen a las dos extensas canciones (la primera contiene 139 versos y la segunda, 142 versos) sobre la "Católica armada" –probablemente vinculadas a alguna Academia y producidas por un hecho histórico casi diez años después: 1588. Una de las primeras llamadas de atención sobre las expresiones que nombraban esta empresa de guerra o "Gran armada", "Feliz armada" las encontramos en Astrana Marín (1952, IV, 214): "Ningún historiador, cronista o poeta español del tiempo emplea semejante adjetivo [invencible]. Lope de Vega la llama *famosa* y Cervantes […] *católica*".17 Fue uno de los elementos que contribuyó a la leyenda negra.18 Para lo que nos interesa, las dos composiciones cervantinas han generado una cierta parquedad crítica desde que Serrano y Sanz –con prevenciones y precauciones sobre la fiabilidad del *Cancionero* que las contiene, con "poesías de varios autores y a los asuntos más diversos"– las hubiera publicado por primera vez en 1899, aunque afirma la seguridad de la atribución (1899, I, 413).

Todo este poema utiliza una *estrategia* agresiva: político-militar y religiosa, que como línea dominante puede cumplirse. A pesar de los tópicos utilizados, esa función básica no se distrae o disimula con elementos mitológicos, ahora todo es providencialismo cristiano. Y ese saber no se enmascara con olvidos, recursos clásicos o elementos concretos extraños. El interés del poeta entra en juego para destacar la universalización materializada en la *maiestas* de Felipe II. La canción se concibe como totalidad cívico-religiosa, se inscribe en ella y, por tanto, se sostiene y avanza en y con ella.

El siguiente manuscrito (25 de nuestra edición) también probablemente relacionado con una academia:19 "[…] debió ser leído en alguna academia sevillana. Lo hace muy posible el hecho de que varios poetas hispalenses, amigos suyos, consagraran otros sonetos al mismo asunto"; recoge los de Juan Sáenz de Zumeta, Juan de la Cueva o Álvarez de Soria, que recalcó la "cobardía" del duque. Se trata de otro hecho histórico desgraciado: el saqueo de Cádiz por una armada inglesa cuyo general de tierra era el conde Essex en 1596, utilizado en el inicio de la novela *ejemplar*: *La española inglesa.* En el poema llama la atención esa línea dominante de ironización al utilizar una terminología religiosa desde el inicio y las condiciones de tiempo y espacio históricos y crepusculares: Cervantes ha tomado distancia en 1596, sólo ocho años después de la Armada, oscila en una especie de vacío de la propia experiencia histórica: el enemigo sigue siendo el inglés, mas el poderío español providencialista y militar se ha banalizado –o, lo que es peor, se ha desvanecido– y el escritor parece entrar en el espacio de lo impensable, de lo inexperimentable de esta nueva situación a través del humor.

La realidad, el hecho histórico de un ataque ha sido un confuso caos, la respuesta… también; sólo el soneto se impone ante esas nadas de lo impredecible, de lo no-simbólico, todo se derrumba en una invasión y un saqueo impensables en una de las ciudades importantes de España, y el soneto en los límites de lo ilimitado es lo único que atraviesa lo temporal y permanece en la *dignitas*, es idéntico en sus autorreferencias y simultáneamente diferente, es lo que permanece como existente frente al desgaste y desidia, el soneto es lo que unifica la apariencia de lo real, la ficción simbólica y la ilusión imaginaria de un Cervantes poeta que se rige por el principio de la ironía y, ante el desplome de tantos ideales, opta por el humor.

El siguiente manuscrito (29 de nuestra edición) debió de componerse en torno a la muerte del poeta sevillano Fernando de Herrera en 1597. Muy alabado por la crítica, y aun por el propio Cervantes, véase la nota introductoria.

Sólo un año después (1598), el escritor vuelve a aparecer ahora relacionado con la fiesta, en este caso luctuosa, la muerte de Felipe

II (13 de septiembre de ese año 1598) y Sevilla. Los solemnes actos cívico-religiosos programados en Sevilla para honrar la memoria del emperador quedan interrumpidos –como expliqué algo más arriba– por cuestiones protocolarias en la misma misa de *requiem* entre el Ayuntamiento, la Audiencia, el Cabildo y la Inquisición. Ante esta situación ridícula, Cervantes, que había participado con un poema-epitafio en la *vistosidad* del monumento efímero, reacciona con el conocido soneto con estrambote *¡Voto a Dios…* para ironizar. Ese soneto aparece con el título, que no es de Cervantes, *Al Túmulo del Rey que se hizo en Sevilla*. Véase nuestra edición con el número (27).

La relación con uno de los elementos del festejo resulta evidente, pero desde que el mismo Cervantes en su *Viaje del Parnaso* (1614) hubiera elogiado su composición en el capítulo IV, V, 38, al decir de ella que era la *honra principal de mis escritos*, --recuerdo de Boscán y su *¡Oh vosotros que andáis tras mis escritos*–, un elogio desmesurado e irónico, como todo el *Viaje*, se ha desencadenado en la circulación moderna del texto toda una *tormenta crítica*, no siempre acertada, sobre el soneto que suelen ejemplificar todos los manuales de métrica al uso por el estrambote, esto es, a los catorce versos (ABBA ABBA CDE CDE) se suman tres más (eFF), el primero de ellos heptasílabo y los dos últimos endecasílabos, rimando entre sí. En realidad, la cuestión del *estrambote* es más compleja de lo que parece y nos situaría en el problema de los límites, en el lugar donde no había nada y ahora se sitúa o inscribe un nuevo final. Dos notas básicas destacarían de un repaso historicista (en notas de nuestra edición): en primer lugar, el soneto es una composición de *ingenio* que, cuando excede su rígida estructura de catorce versos, no siempre tuvo que ver con el término estrambote ni con la ironía; y, en segundo lugar, en el siglo XVII parece especializarse este añadido con el término estrambote y el contenido o materia burlesca. Sin embargo, esa *tormenta* a la que aludía se produce porque no se tienen en cuenta los elementos conformadores, es decir, los contextualizadores o la fiesta como provocación de un texto académico a finales del siglo XVI, y los elementos internos o el problema de la *voz* o el de los puntos de vista que plantea el texto.

El primer elemento explicaría la existencia de otros poemas –a veces atribuidos a Cervantes: *¡Oh belicos piramides colosos / con basas, gradas, frisos, arquitrabes*, etc. que concluye: *respecto deste*

Túmulo fue poco / y respecto del Rey que hoy se honra, nada– y que, en realidad, el soneto no acerca a Felipe II ni se burla de él, lo que sería impensable en esos momentos: la sátira pública o política directa, ni por supuesto acerca a Dios ni al valentón ni a nada, todos ellos infinitamente distantes, absolutamente otros. Si acaso, estamos ante una sentencia burlesca de la *basura histórica*, de la estupidez institucional. También de lo que podemos considerar *preceptos vitales* cervantinos (*praecepta vitalia*) muy alejados de momentos pasados: ya no hay vida *perfecta* en el imperio, la imposibilidad de leer este mundo en el que cabe tanta estupidez hace posible su nueva legibilidad. Es cierto que no se ataca la *auctoritas* del emperador, pero todo lo demás es perfectamente criticable. La incomodidad contradictoria de las instituciones locales permiten establecer y contribuir a esta nueva lectura irónica y transgresora. Ahora el túmulo no puede entenderse en el sentido de una cierta estética efímera ni da sentido a una existencia sacralizada, los enfrentamientos locales *culpan* y el sentido de la transgresión implica y formula la sinrazón, desaparece una posible *devotio*, la mirada de Cervantes trasciende la anécdota de una disputa impensable en otros momentos: no puede haber ya paciencia, sólo esa capacidad de observación que se inicia con una blasfemia.

El segundo elemento o aspecto plantearía los siguientes interrogantes: ¿Qué voz aparece en el texto?, ¿es una o son varias?, ¿cuáles son los puntos de vista textuales? En realidad, Cervantes muestra un uso social de la voz, mejor, de las posibles voces en la complejidad y discreción de un soneto, la percepción de formas de uso de la lengua y de las miradas.

Francisco Rodríguez Marín en su estudio, ya clásico, sobre el soneto y que invariablemente la crítica repite: “Una joyita de Cervantes,[20] se confunde lamentablemente cuando señala que es el propio Cervantes el soldado que alaba “sincera y extremadamente” el túmulo durante los once primeros versos y sólo es el valentón del último terceto y el estrambote de quien se burla el autor. En realidad, la confusión es comprensible porque el mecanismo de la burla cervantina es “indirectamente sutil”.[21] En una lectura rápida del texto no descubrimos hasta el segundo terceto que en él hay dos presencias, dos voces y que el estrambote refuerza una tercera. No

hay, por tanto, expresión directa del autor (¿?, en todo caso, ficticia) hasta el final.

Este apartado de manuscritos, ahora combinado con impresos, puede cerrarse con el famoso romance dedicado a *Los celos* (22 de nuestra edición, doble en este caso). En cierto modo, funciona como poema de transición con el último modo de circulación de los textos poéticos: los poemas laudatorios e impresos en libros ajenos. En realidad, no sabemos con seguridad ni la fecha de composición, ni la del primer manuscrito (quizá de finales del siglo XVI o muy al inicio del XVII); sí la fecha de la primera publicación en *Flor de varios y nuevos romances*, de Felipe Mey (Primera, segunda partes en 1591 y Primera, segunda y tercera partes en 1593). En la edición del texto hemos recogido los datos bibliográficos completos y recordamos que en el *Viaje del Parnaso*, cap. IV, vv. 40-42 se lee este terceto: *Yo he compuesto romances infinitos / y el de los celos es aquel que estimo / entre otros que los tengo por malditos.* Los sesenta versos que contiene se ajustan al esquema métrico tradicional castellano, con un principio dominante y convencional: una especie de aviso y advertencia a los amantes sobre el peligro de los celos.

La confesión del *Viaje* ha dado pie a que se busquen otros romances de Cervantes. En una extensa y discutible nota Herrero García en su edición del *Viaje* (1983, 630-632) explica que algunos están incluidos "anónimamente" en el *Romancero general* y así atribuye hasta siete textos.[22]

Poemas laudatorios para libros impresos

Las consideraciones desarrolladas hasta ahora no incluían un modo de circulación que en 1605 el propio Cervantes ridiculizó en los preliminares de *Don Quijote*: los poemas laudatorios. Y sin embargo, durante toda su vida (por primera vez en 1583 y última en 1616) contribuyó con estos textos –un total de diecisiete– para libros de amigos o no tanto, en una contradicción en la que la *fuga saeculi* fuese imposible y su escritura se prestara a un servicio ¿público? o se confiase a una *leitourgia*, a esa paradójica circulación impresa de poemas elogiosos para escritores o producciones, algo más que *paratextos* o arqueología en el caso cervantino.

El primer texto se dedica a su amigo Pedro de Padilla, cuantitativamente destacan los poemas dedicados a este escritor de Linares, que sería después fraile carmelita.23 El *Romancero* del amigo se publica en 1583 y Cervantes –como Francisco de Montalvo y López Maldonado– dedica un soneto que, aunque dirigido al libro, también aúna la figura del escritor (10 de nuestra edición).

Los poemas a Padilla siguen para el ya fraile carmelita en *Jardín Espiritual* (1585), cuando ha realizado los votos o profesa (en 16 de agosto de 1585, no cuando ingresa en la Orden como algún crítico poco avisado afirma), y el maestro fray Pedro de Royuela en dos composiciones latinas había elogiado al autor en latín con escasa caridad: *Aquí Padilla creará un libro ilustre / y los envidiosos podrán tragar el veneno espeso*. Y cuando se dirige al lector recuerda que el *ilustre carmelita*: *Te ofrece néctar de la fuente divina, / pero no busca agradecimiento, que eso pertenece a Dios.* El libro de Padilla es exactamente un *jardín*, es decir, un compendio dominado por una línea religiosa, un panegírico de la Virgen en variantes métricas y temáticas: tercetos, estancias… para la historia de la salvación, creación del mundo, concepción de la Virgen, nacimiento de Jesús, el ritual del Rosario con la creencia popular de que la repetición de quince Padrenuestros y ciento cincuenta Avemarías, es decir, el mismo número de Salmos, facilitaron la victoria de don Juan de Austria en Lepanto, etc.

Ese hecho se confirma en el poema alirado (número 13) para el *Jardín espiritual* (1585)

–¿un cierto homenaje a Juan de la Cruz, también carmelita, como se sabe?– que sigue también con utilización de elementos sacralizados.

El inicio, con el motivo emblemático del águila y la dilogía de la pluma, lee: *Cual vemos que renueva / el águila real la vieja y parda / pluma*… (vv. 1-3) permite el vuelo hacia el cielo y a Padilla mismo *llegar con nuevo vuelo al alto asiento* (v. 11).

Todavía un tercer poema se inserta en ese apartado que incluye Padilla para el *Seráfico padre san Francisco,* y para el que Cervantes recurre al tópico de la pintura-poesía: *ut pictura poesis* y el artificio de términos van referidos a él para construir la verosimilitud y belleza esperables en la variación que supone el *contrafacta*.

El último poema (18 de nuestra numeración) para Padilla es un soneto dedicado a su libro de 1587: *Grandezas y excelencias de la Virgen señora nuestra compuestas en octava rima*, en el que combina tema o los *loores* a la Virgen, la *dirección* o dedicatoria a la infanta Margarita y el elogio al propio religioso-poeta, lo que se ejemplifica en el segundo cuarteto.

Juan Rufo publica su *Austriada* en el año 1584 y Cervantes –que como en el caso anterior, Padilla, lo había elogiado en su *Canto de Calíope* y más ambiguamente en *Don Quijote* (1605, I, VI)–, dedica un soneto (el 11 de nuestra edición) en alabanza de un poema histórico más o menos coetáneo (los hechos temáticos: levantamiento-pacificación de los moriscos en la Alpujarra en 1568 y la batalla de Lepanto en 1571, fundamentalmente).24 Cervantes, que no era *persona de calidad* y relativamente joven (37 años) –como Rufo y su familia de tintoreros que, por las peculiaridades del sistema político español llegó a *jurado* de Córdoba, él que según su biógrafo Ramírez de Arellano (1912, 7-8), era un *simple caballero de contía*, es decir, ni siquiera hidalgo– parecía tener en cuenta y ser consciente de los *deservicios y olvidos*, que quizá no valiera *morir, / amar, ni bien querer*, y estuviera de acuerdo con Hurtado de Mendoza en *¿qué me ha de valer?*, y tras sus *servicios bien empleados*, su paso por la milicia y los baños de Argel, no llegara el *tiempo de merecer* (todas las expresiones en cursiva son del villancico-glosa de Diego Hurtado de Mendoza, 1944, 150) no hacen mella en un ingenio que enaltece tan *levantada pluma* como la de Rufo y exalta en el primer terceto: *¡Dichoso el celebrado, y quien celebra, / y no menos dichoso todo el suelo, / que tanto bien goza en esta historia.*

Cronológicamente siguen dos poemas, un soneto y unas quintillas para el *Cancionero de López Maldonado* [Madrid: Guillermo Droy, 1586]. Ese impreso, dirigido A la ilustrísima señora doña Tomasa de Borja y Enríquez, señora de las villas de Grajar y Valverde; y un prólogo en el que la "Poesía [es] arte tan levantada de tantos y tan abatida de tantos más". El mismo tipo de alabanza sigue en las quintillas con el único cambio de la métrica, pero permite ritualizar, asignar los mismos fines que el soneto, ahora con la antítesis (*amor / guerra*) y la figura de repetición (*donado*), que nos remite ya al poema 16.

Sigue el soneto (el 17 de nuestra numeración) en elogio a Barros y su *Philosophia cortesana moralizada* (1587 y 1588). Si el libro del amigo es una especie de manual de instrucciones para el *pretensor* en la corte, el soneto de Cervantes aparece como artificio en el que destacaría la virtud humilde y admirable *en su calidad tan excelente* (v. 8).

En el año 1588, se publica el libro del doctor en medicina y maestro en filosofía por Alcalá, Francisco Díaz, titulado: *Tratado nuevamente impresso de todas las enfermedades de los riñones, vexiga y carnosidades de la verga y vrina*…,(19 en nuestra edición); aparentemente el texto cervantino más alejado de lo que era su práctica habitual como escritor, aunque inmediatamente hay que matizar y tener en cuenta que Lope de Vega lo elogia con dos sonetos al comienzo de ese tratado y remedios para enfermos del riñón.25 Por lo demás, la distinción entre "alabanza" y "encomio" pertenece a la retórica clásica y no tiene que ver con la extensión o los versos preliminares o finales de los libros del siglo XVI-XVII, y el soneto de Cervantes aparece al final.

En 1596 aparece un tratado del licenciado Mosquera de Figueroa sobre el marqués de Santa Cruz (el 24) que contiene diversos elogios sobre su capacidad militar: *Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escribe la jornada de las islas de los Açores* en el que participa Cervantes con un soneto.

La Dragontea de Lope de Vega se publica en 1598, pero el soneto laudatorio de Cervantes aparece en la edición de 1602 (el 28 de nuestra edición). No se aparta de lo habitual en este tipo de composiciones elogiosas, aunque ahora destacan los tópicos cultistas áureos como testimonios de la capacidad lopesca resumida en el final: *Y así, con gusto y general provecho, / nuevos frutos ofrece cada día / de ángeles, de armas, santos y pastores*. Y es que la *ciencia* y *multitud de amores* o intereses de Lope son resaltados de modo crucial como un mundo de vida en cualquiera de los aspectos que se proponga, las constantes reformulaciones del escritor alcanzan la materialidad de una existencia en la que escritura-vida son indistinguibles. De aquí que la dimensión imaginaria que establece Cervantes pueda abarcarlo también todo, esa vitalidad de lo nunca visto, la simultaneidad como característica de belleza que no

soporta separación o distinción: todo en esa escritura pertenece a un acontecimiento-sentido indisolubles. Como si el instante acumulara un proceso único (*Las Musas su Parnaso en ella han hecho*) y la Vega anfibológica del apellido-lugar aunara el sentido de lo expresable y expresado.

En 1610 Cervantes publica otro soneto para las *Obras del insigne cavallero Don Diego de Mendoza* (30). En cierto modo, enlaza con el que insertó en el libro de Mosquera de Figueroa para el marqués de Santa Cruz, ahora otro noble tiene como elaborador, recopilador o propagandista a Juan Díaz Hidalgo y a este hecho hace referencia desde el comienzo.

La miscelánea para secretarios de la Administración de Gabriel Pérez del Barrio Angulo se publicó en 1613 (número 31 de nuestra edición) y en el mismo año 1613 se publica el extraño libro de Diego Rosel y Fuenllana, Cervantes se dirige al *inventor de nuevos artes* y recurre a un libro que conocía bien: *Orlando Innamorato* del Boiardo; por eso cuartetos.

La vívida imaginería de Boiardo coloca a Rosel (y el juego paronomásico: *Rosel-rosa*) en el centro de lo único y los referentes culturalistas contribuyen a localizar los límites geográficos italianos de una dimensión nueva como los *nuevos artes* del escritor elogiado. De aquí, en los tercetos se vuelve a insistir en la *muy felice planta*, en la antítesis Betis / Po, los dos ríos en el silencio, pero que inciden en el vergel-floresta hasta concluir: *y la muerte, que a todo humano sorbe, / sola esta rosa vaya eternizando*, para dejar ese endecasílabo final –que destacó Cernuda por su irracionalismo casi impresionista(!?)– y la soledad de la rosa que apunta hacia el vacío esperanzado de la permanencia.

En el último año de su vida, 1616, Cervantes contribuye con dos sonetos para libros muy diferentes: el primero, *Los Amantes de Tervel, epopeya tragica, con la restauracion de España por la parte de Sobrarbe, y conquista del reyno de Valencia*; de Juan Yagüe de Salas (el 34 de nuestra edición).

El segundo y último soneto cervantino para un libro impreso, también en 1616, es para el conjunto de poemas religiosos de Miguel Toledano: *Minerva Sacra.* Un texto radicalmente distinto al

anterior, dirigido a la monja profesa Alfonsa González de Salazar y en el que ella misma participa con poemas laudatorios, junto con Valdivielso y Cervantes. Explicaría ese principio vital de duración y atracción inevitable hacia lo perfecto.

Precisamente en estos poemas mal llamados *sueltos, varios*… hemos encontrado la posibilidad de nombrar y decir desde el propio yo, y ese nombrar en el vacío, ese escribir en el vacío es lo que hoy llamamos Literatura. La circulación de textos poéticos enfrenta el conocimiento histórico con elementos de vacío. Así y especialmente, los hombres discretos o, más precisamente, los hombres de *ingenio* de finales del siglo XVI pudieron aplicar su mirada, por ejemplo, a fiestas y certámenes, a hechos históricos (más o menos coetáneos, en manuscritos o impresos), a elogios en libros impresos…, divulgar una escritura poética; pero sólo Cervantes pudo construir unos textos como los que acabamos de analizar, unos textos necesarios o gratuitos, irónicos o burlescos, límites, que podían articular o destrozar los signos o símbolos, que habían sostenido una estructura ideológica-política de una manera sutil, con la escritura que evidencia esa difusión de unos poemas, serios o no, como irrupción en ese sistema complejo en el que la *promesa* y el *olvido* no siempre se han entendido; pero así es ese discurso que hoy llamamos Literatura.

Bibliografía

- Alfay, Josef, *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, ed. y notas de José Manuel Blecua, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1946.
- Ariño, Francisco de, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*, recogidos por Francisco de Ariño, presentación Antonio Domínguez Ortiz, Sevilla, Ayuntamiento, 1993.
- Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958, 6 vols, y 7 t.
- Ayala, Francisco, "El túmulo", en *Realidad y ensueño*, Madrid, Gredos, 1963, págs. 42-56. (Campo Abierto, 9). [También en *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, págs. 185-200. Y en *Las plumas del fénix, Estudios de literatura española*, Madrid, Alianza, 1989, págs. 223-234. Aparece en

La invención del Quijote, Indagaciones e invenciones cervantinas, Barcelona, Punto de Lectura, 2005, págs. 166-181].
- Blecua, José Manuel, "Garcilaso y Cervantes", *Cuadernos de Ínsula, I, Homenaje a Cervantes*, Madrid, 1947, págs. 141-150. [También en *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas), págs.* Madrid, Gredos, 1970, págs. 151-160. (Campo Abierto, 26). Y en *La poesía de Garcilaso: Ensayos críticos*, Ed. E, L, Rivers, Barcelona, Ariel, 1974, págs. 367-379].
- Blecua, José Manuel, ("Claube"), "La poesía lírica de Cervantes", *Cuadernos de Ínsula, I, Homenaje a Cervantes*, Madrid, 1947, págs. 151-187. [También en *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 161-195].
- Bonet Correa, Antonio, "La fiesta barroca como práctica del poder", *Diwan*, 5-6 (1979), págs. 53-85.
- Bouza, Fernando, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- Buchanan, M. A., "The Works of Cervantes and Their Dates of Composition", *Transactions of the Royal Society of Canada*, XXXIII (1938), págs. 23-39.
- Canavaggio, Jean, *Cervantès*, Paris, Éditions Mazarine, 1986. [Hay traducción al castellano en Madrid, Espasa, 1987. Y en Madrid, Espasa, 2003. (*Austral*, 537)].
- Canavaggio, Jean, "Los claroscuros de una vida", en J. Canavaggio, *Retornos a Cervantes,* New York, Idea, 2014, págs. 15-45. (Batihoja, 14).
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas, Barcelona, Noguer, 1972.
- Cátedra, Pedro M., "Lectura femenina en el claustro (España, siglos XIV-XVI)", en *Des femmes et des livres, France et Espagne, XIVe-XVIIe siècle, actes de la journée d'étude. (Paris, 30 avril 1998)*, Éds. Dominique de Courcelles et Carmen Val Julián, Paris, École de Chartres, 1999, págs. 7-53.
- Cernuda, Luis, "Cervantes, poeta", en L. Cernuda, *Poesía y literatura* I y II, Barcelona, Seix Barral, 1971, págs. 246-256.
- Chartier, Roger, "Escribir y leer la comedia en tiempos de Cervantes", en *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Comp. Antonio Castillo, Barcelona, Gedisa, 1999, págs. 243-254.
- Cotarelo y Mori, Emilio, "Prólogo", en M. de Cervantes

Saavedra, *Epístola a Mateo Vázquez*, Madrid, Baena Hnos. Impresores, 1905, págs. 3-8.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Efemérides cervantinas ó sea resumen cronológico de la vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1905.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Los puntos obscuros en la vida de Cervantes: Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 26 de abril de 1916*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1916.
- Diego, Gerardo, "Cervantes y la poesía", *Revista de Filología Española*, XXXII (1948), págs. 213-236.
- Díaz, Francisco, *Tratado nuevamente impresso de todas las enfermedades de los riñones, vexiga y carnosidades de la verga y vrina*, 1588 (hay una ed. facsímil en [Barcelona], Eco, [1968] que suprime el poema cervantino).
- Díez de Revenga, Francisco Javier, "Del entusiasmo al desengaño (En torno a la aventura poético-heroica de Cervantes)", *Anales de Filología Hispánica*, 1 (1985), págs. 59-69.
- Díez R., Miguel y Díez Taboada, Paz, "Miguel de Cervantes, Sonetos, ¡Voto a Dios! Y Don Belianís de Grecia a don Quijote, *Rompí, corté, abollé, y dije e hice*", en Miguel Díez R. y Paz Díez Taboada, *Antología comentada de la poesía lírica española*, Madrid, Cátedra, 2005, págs. 180-183.
- Egido, Aurora, "Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)", en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1983, págs. 9-78.
- Egido, Aurora, "Los sonetos de Lope y Cervantes a Francisco Díaz, inventor de la uretrotomía interna", *Anuario de Lope de Vega*, 16 (2010), págs. 45-67.
- Fernández de Navarrete, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Real Academia Española, 1819. Ed. facsímil con estudio preliminar de José Lara Garrido en Málaga, Universidad de Málaga, 2005.
- Fernández de Navarrete, Martín, "Reflexiones sobre el mérito poético de Cervantes", en M. Fernández de Navarrete, en *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, RAE, 1819, págs. 271-282.
- Fernández de Navarrete, Martín, "Compuso un buen soneto

en alabanza del Marqués de Santa Cruz", en M. Fernández de Navarrete, en *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, RAE, 1819, págs. 390-391.
- Fernández de la Torre, José Luis, "Cervantes, poeta de festejos y certámenes", *Anales Cervantinos*, XXII (1984), págs. 9-41.
- Fernández de la Torre, José Luis, "Un caso de integración poesía-historia: la Canción a los éxtasis de la beata madre Teresa de Cervantes", *Publicaciones*, 10 (1986), págs. 59-73.
- Fernández de la Torre, José Luis, "Historia y poesía: algunos ejemplos de lírica «pública» en Cervantes", *Edad de Oro*, VI (1987), págs. 115-131.
- Fernández de la Torre, José Luis, "La desordenada recepción de la poesía cervantina: notas para su análisis", *Voz y Letra*, XVIII, 1 (2007), págs. 27-47.
- Fernández de la Torre, José Luis, "Cervantes Saavedra, M. Poesías", en *Diccionario filológico de literatura española, Siglo XVI*, Dir. Pablo Jauralde Pou, Coord. Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2009, págs. 215-222. (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).
- Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio (La lectura en tiempos de Cervantes)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Gaos, Vicente, "Cervantes, poeta", en V. Gaos, *Claves de literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1971, I, págs. 269-281.
- Gaos, Vicente, *Cervantes, Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, Planeta, 1979, págs. 159-198.
- Gaos, Vicente, "Introducción", en M. de Cervantes, *Poesías completas*, Madrid, Castalia, 1981, II, págs. 7-25. (Clásicos, 105).
- Givanel Más, J., "Prólogo", en M. de Cervantes Saavedra, *Obras menores, Redondillas, odas, elegías, romances, sonetos, etc, seguidos del Viaje al (sic!) Parnaso*, Barcelona, Antonio López, 1905, págs. IX-LV.
- González Olmedo, F., "Soneto famoso de Cervantes al túmulo de Felipe II", en *El Amadís y el Quijote*, Madrid, Gráficas Valera, 1947, págs. 149-175.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis, "La *Epístola a Mateo Vázquez*: redescubierta y reivindicada", *Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27, 2 (Fall 2007 [pero 2008],

págs. 181-211.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis, *La Epístola a Mateo Vázquez: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Gracia, Jordi, *Miguel de Cervantes, La conquista de la ironía*, Madrid, Taurus, 2016.
- Jauralde Pou, Pablo, "El estilo cervantino", en *Cervantes*, prólogo de Claudio Guillén, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 37-154.
- Jauralde Pou, Pablo, "Cervantes and the Spanish Philological Schooll", en Anne J, Cruz y Carroll B, Johnson (eds.), *Cervantes and His Posmoodern Constituencies*, New York and London, Garland, 1999.
- Jauralde Pou, Pablo, "El Quijote, el lector y la crítica", en *Revista de Filología Española*, 85 (2005), págs. 81-111.
- Jauralde Pou, Pablo, "Cervantes busca nuevos modos narrativos", en Agustín Redondo (dir.), *Releyendo el Quijote, cuatrocientos años después*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle-CEC, 2005. ("Travaux du *Centre de Recherche sur l'Espagne des XVe et XVIIe siècles"*), págs. 77-85.
- Jauralde Pou, Pablo, "Cervantes y la escuela filológica española", en *Voz y Letra*, 16 (2005), págs. 3-14.
- Jauralde Pou, Pablo, "Acerca de la realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII", *Philologica Pragensia*, 24 (1981), págs. 183-185
- Jauralde Pou, Pablo, "Acerca de la realidad histórica en la poesía española de los XVI y XVII." *Ideologies and Literatura*; 3.15 (1981), págs. 120-23.
- King, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVIII*, Madrid, RAE, 1963. (Anejos BRAE, X).
- Lewis de Galanes, Adriana, "La poesía de Miguel de Cervantes", en M. de Cervantes, *Poesía*, Zaragoza, Ebro, 1972, págs. 15-38. (Clásicos, 116).
- Lezra, Jacques, "La economía política del alma, el Soneto al túmulo de Felipe II", en *En un lugar de La Mancha: Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, Coords. Georgina Dopico Black y Roberto González Echevarría, Salamanca, Almar, 1999, págs. 149-178.
- Lucía Megías, José Manuel, *La juventud de Cervantes, Una vida en construcción (1547-1580)*, I, *Retazos de una biografía en los*

Siglos de Oro, Madrid, Edaf, 2016.
- Marasso, Arturo, "La autenticidad de la *Epístola* de Cervantes al secretario Mateo Vázquez", *La Nación*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1948.
- Marasso, Arturo, *Cervantes: la invención del Quijote*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1954, págs. 314-323 [reproduce el artículo anterior].
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Martín, Adrianne Laskier, "El soneto a la muerte de Fernando de Herrera: texto y contexto", *Anales Cervantinos*, XXIII (1985), págs. 213-219.
- Mata Induráin, Carlos, "El soneto de Cervantes «A la entrada del Duque de Medina en Cádiz»: Análisis y anotación filológica", en *Actas del coloquio internacional Cervantes en Andalucía, Estepa, 3, 4 y 5 de diciembre de 1998*, Ed. Pedro Ruiz Pérez, Estepa, Ayuntamiento, 1999, págs. 143-163.
- Mele, Eugenio, "Miguel de Cervantes y Antonio Veneziano", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXIX (julio-diciembre de 1913 [pero 1914]), págs. 82-90.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, "Cervantes considerado como poeta" [1873], en M. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, CSIC, 1941, I, págs. 257-268.
- Montero Reguera, José, "Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (Esbozo de una compleja relación)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIX (1999), págs. 313-336.
- Montero Reguera, José, "Los poemas carmelitanos de Miguel de Cervantes", en *In labores requies, Homenaje de la Región Ibérica Carmelita a los padres Pablo Garrido y Balbino Velasco*, Ed. Fernando Millán Romeral, Roma, Edicioni Carmelitane, 2007, págs. 659-666.
- Montero Reguera, José, "Heterodoxias poéticas cervantinas. (Prolegómenos para una edición crítica de la poesía de Miguel de Cervantes)", en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Ed. Carmen Rivero Iglesias, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, págs. 245-271.
- Montero Reguera, José, "Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina (I)", en *Visiones y revisiones cervantinas, Actas*

selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Ed. C. Strosetzki, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas-Centro de Estudios Cervantinos, 2011, págs. 629-639.
- Montero Reguera, José, "Memoria cervantista de Vicente Gaos", en J. Montero Reguera, *Cervantismos de ayer y de hoy: Capítulos de historia cultural hispánica*, Alicante, Universidad de Alicante, 2011, págs. 235-237.
- Montero Reguera, José, "Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina", *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), págs. 388-410.
- Montero Reguera, José, "La poesía: Hacia una nueva edición", en *Los textos de Cervantes*, Preámbulo (y apología) Francisco Rico, Ed. Daniel Fernández Rodríguez, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013, págs. 119-163.
- Montero Reguera, José, "*Miró al soslayo, fuese y no hubo nada:* Fortuna y actualidad de un verso cervantino", *Parole Rubato*, 8 (diciembre 2013), págs. 171-186. [http,// www.parolerubate.inpr.it].
- Montero Reguera, José, "Cervantes, robador de palabras: Una pequeña bibliografía", *Parole Rubato*, 8 (diciembre 2013), págs. 221-231. [http,//www.parolerubate.inpr.it].
- Mosquera de Figueroa, Cristóbal, *Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escrive la jornada de las islas de los Açores…* Madrid, Luis Sánchez, 1596.
- D'Onofrio, Julia, "«*…fuese y no hubo nada*»: Cervantes frente a la manipulación y la dilapidación simbólica", *Anales Cervantinos*, XIV (2014), págs. 161-178.
- Pellicer y Saforcada, Juan Antonio, *Ensayo de una bibliotheca de traductores españoles.*., Madrid, Antonio Sancha, 1778.
- Pellicer y Saforcada, Juan Antonio, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Gabriel de Sancha, 1800.
- Pérez del Barrio Angulo, Gabriel, *Direccion de Secretarios de Señores…*, Madrid, Alonso Martín de Balboa, 1613.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos…* Madrid, Tipográfico de Fortanet, 1902, II.
- *Relación de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Ed. José Simón Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750), Actas del primer coloquio internacional. (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de*

junio de 1995), Eds. María Cruz García de Enterría, Henry Ettinghausen, Víctor Infantes y Augustin Redondo, Madrid, Publications de la Sorbonne-Universidad de Alcalá, 1996.
- Rico, Francisco, "Vislumbres de un poema autógrafo: de Miguel de Cervantes a Antonio Veneziano", en *Aurea poesis: Estudios para Begoña López Bueno*, Eds. Luis Gómez Canseco *et alii*, Córdoba, Universidades de Sevilla y de Huelva, 2014, págs. 141-148.
- Rivers, Elías L., "*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas", en *Suma cervantina*, Ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, págs. 119-146.
- Rivers, Elías L., "Cervantes y Garcilaso", en *Cervantes su obra y su mundo, Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*, Dir. M- Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 963-968. [Y en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 565-570].
- Rivers, Elías L., "*Viaje del Parnaso*, una posible introducción", en *Actas del II coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, del 6 al 9 de noviembre de 1989*, Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 727-730,
- Rivers, Elías L., "Introducción", en M. de Cervantes, *Viage del Parnaso: Poesías varias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, págs. 9-44. (Clásicos Castellanos, 23).
- Rivers, Elías L., "Cervantes, poeta serio y burlesco", en *Cervantes*, Pról. C. Guillén, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 211-224.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Rodríguez Marín, Francisco, "Apéndice VII, Voto a Dios que me espanta esta grandeza...", en M. de Cervantes Saavedra, *Viaje del Parnaso*, Madrid, C. Bermejo, 1935, págs. 513-527.
- Rodríguez Marín, Francisco, "Una joyita de Cervantes", en F. Rodríguez Marín, *Chilindrinas: Cuentos, artículos y otras bagatelas*, Sevilla, Tip. de El Progreso, 1905, págs. 213-224 [Fechado en Sevilla, 4 de mayo de 1905], También en F. Rodríguez Marín, *Estudios cervantinos*, Madrid, Atlas, 1947, págs. 351-363.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid,

Castalia, 1968.
- Rojas, Ricardo, “Prólogo: De Cervantes considerado como poeta lírico”, en M. de Cervantes: *Poesías*, Buenos Aires, Imprenta y Casa Editorial de Coni Hermanos, 1916, págs. V-CII.
- Rojas, Ricardo, *Cervantes (Cervantes, poeta lírico, Cervantes, poeta dramático, Cervantes, poeta épico)*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- Ruta, Maria Caterina, “Le ottave di Cervantes per Antonio Veneziano e Celia”, *Bolletino, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliane*, 14 (1980), págs. 171-185.
- Saavedra Fajardo, Diego, *República literaria*, Ed., pról. y notas de Vicente García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, 1973. (Clásicos Castellanos, 46).
- Sánchez, Alberto, “La crítica cervantina en la obra de Menéndez Pelayo”, *Anales Cervantinos*, V (1955-1956), págs. 267-273.
- Sánchez, Alberto, “Estado actual de los estudios biográficos”, en *Suma cervantina*, Eds. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, págs. 3-24.
- Sánchez, Alberto, *Contraluz del cautiverio en la obra literaria de Cervantes*, Madrid, Publicaciones del Instituto Nacional de Bachillerato "Cervantes", 1973.
- Sánchez, Alberto, *Cervantes, poeta*, Madrid, Publicaciones del Instituto Nacional de Bachillerato "Cervantes", 1974.
- Sánchez, Alberto, “Algunas consideraciones actuales en torno a la Bibliografía cervantina”, en *Primeras jornadas de bibliografía celebradas los días 24 al 26 de mayo de 1976 en la Fundación Universitaria Española*, Madrid, FUE, 1977, págs. 155-171.
- Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961. (BRH.- Estudios y Ensayos, 48).
- Segura Covarsi, Enrique, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro (Contribución al estudio de la literatura renacentista)*, Madrid, CSIC, 1949.
- Silvela, Eugenio, *Cervantes, poeta. (Florilegio)*, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1905.
- Simón Díaz, José, *Siglos de Oro: Índices de justas poéticas*, Madrid, CSIC, 1962.
- Sliwa, Krzysztof, *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*,

Pamplona, EUNSA, 1999. (Anejos de RILCE, 31).
- Stagg, Geoffrey, “The Epístola a Mateo Vázquez: A Dubions of Authenticity”, *Modern Language Notes*, LXIX (1954), págs. 382-383.
- Stagg, Geoffrey, “The Curios Case of the Suspect Epistle”, *Cervantes,* 23, 1 (Spring 2003), págs. 201-214. [La Epístola sin notas y ed. Schevill-Bonilla en págs. 215-222].
- Strosetzki, Christoph, *La literatura como profesión: En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- Toledano, Miguel, *Minerva Sacra*, Ed. de Ángel González Palencia, Madrid, C. Bermejo, imp., 1949. (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Serie A, 15).
- Torres Villarroel, Diego de, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, Ed. Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1991. (Austral, 204).
- Valbuena Prat, Ángel, “Poesías sueltas, Prólogo”, en M. de Cervantes, *Obras completas,* 18.ª ed. Madrid, Aguilar, 1986, 1.ª–1943, I, pág. 41.
- Valladares Reguero, Aurelio, *El poeta linarense Pedro Padilla*, Úbeda (Jaén), Centro Asociado de la UNED, 1995.
- Valladares Reguero, Aurelio, “La poesía epistolar de Pedro de Padilla”, *Canente,* 3-4 (2002), págs. 305-335.
- Valladares Reguero, Aurelio, “La revalorización crítica del poeta linarense Pedro de Padilla”, *Siete Esquinas*, 2 (2011), págs. 67-84.
- Venegas, Alejo, *Primera parte de las differencias de libros que ay en el universo.* [1545] Aora nuevamente emendada y corregida por el mesmo autor, Valladolid, Diego Fernandez de Cordoua, a costa de Juan Boyer, 1583. [En la dirección: http,//bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000084297&page=1].
- Vranich, Stanko B., “Escándalo en la Catedral”, *Archivo Hispalense*, 167 (1971), págs. 21-52.
- Vranich, Stanko B., “*Vimos en Julio otra Semana Santa*”, en S. B. Vranich, *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1981, págs. 83-93.
- Vranich, Stanko B., “El *Voto a Dios* de Cervantes”, en S. B. Vranich, *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1981, págs. 94-104.
- Zamora Vicente, Alonso, “La *Epístola a Mateo Vázquez*”,

Cuadernos de Ínsula, I, *Homenaje a Cervantes*, Madrid, [1947], págs. 189-193.

Bibliografía instrumental en notas al texto

Ediciones (por orden cronológico)

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Ed. corregida con especial estudio de la primera por D. J. E. Hartzenbusch, Argamasilla de Alba, Impr. de D, Manuel Rivadeneyra, 1863, 4 vols., IV [*Epístola a M, Vázquez*], págs. 357-363 [Sonetos para Bartolomé Rufino de Chamberí, pág. 363 y pág. 364].
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Epístola a Mateo Vázquez dirigida en 1577 desde Argel*, Pról. Emilio Cotarelo, Madrid, Baena Hermanos, 1905.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Obras menores, Redondillas, odas, elegías, romances, sonetos, etc. seguidos del Viaje al Parnaso* [sic], Pról. J, Givanel, Barcelona, Antonio López, Editor-Librería Española, 1905.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Comedias y entremeses*, Ed. de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1918, III.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Comedias y entremeses*, VI (Introducción), *Poesías sueltas*, Ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Gráficas Reunidas, 1922.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Obras completas*, T. VII, *Obras sueltas, Ed. de la Real Academia Española*, [Ed. F. Rodríguez Marín], Madrid, Tipogr. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1923.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Poesías*, Pról. Eduardo Martín de la Cámara, Madrid, Rivadeneyra, [1923], págs. 11-28.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, Ed. Francisco Rodríguez Marín (Discurso preliminar, págs. IX-LXXXIII), Madrid, C. Bermejo, 1935.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Nueva ed. crítica con el comento refundido y mejorado y más de mil notas nuevas dispuestas por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 1948, III.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Ed. de

Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1980, II (Letras Hispánicas, 106).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Poesías completas*, Ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1981, II. (Clás., 105).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, Miguel Herrero García (Estudio prel. págs. 11-20; Comentario, págs. 321-941), Madrid, CSIC, 1983. (Clásicos Hispánicos).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Viage del Parnaso, Poesías varias*, Ed. Elías L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe, 1991. (Clásicos Castellanos, 23).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Poemas de «La Galatea»*, Ed. José Luis Fernández de la Torre, Würzburg, Madrid, More Than Books, Clásicos Hispánicos, 2013. (Clásicos Hispánicos, 31).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Poesías*, Ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2016. (Letras Hispánicas, 773).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Poemas en «Don Quijote»*, Ed. José Luis Fernández de la Torre, Würzburg, Madrid, More Than Books, Clásicos Hispánicos, 2017 (Clásicos Hispánicos, 77).

Bibliografía instrumental básica

- Abreu, Pedro de, *Historia del saqueo de Cádiz por los ingleses en 1596…, religioso de la Orden de San Francisco*, Ed. Manuel Bustos Rodríguez, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1996.
- Aguilar, Juan Bautista, *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Lorenzo Mesnier, 1688.
- Alciato, Andrea, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas (Lyon 1549)*, Ed. y est. Rafael Zafra, Barcelona, José J, de Olañeta y Ediciones UIB, 2003.
- Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1977. (Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, 99).
- Álvarez Solar-Quintes, Nicolás, *Reales Cédulas de Felipe II y adiciones de Felipe III en la escritura fundacional del Monasterio de las Descalzas de Madrid (1556-1601)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1962.
- Apraiz, Julián, "Curiosidades cervantinas", en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, Librería Gral, de Victoriano Suárez,

1899, I, págs. 223-251.
- Arellano, Ignacio, "Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes", *Anales Cervantinos*, XXIV (1998), págs. 169-212.
- Argote de Molina, Gonzalo, *Discurso sobre la poesía castellana* [1575], Ed. y notas de Eleuterio F. Tiscornia, Madrid, Victoriano Suárez, 1926.
- Ariño, Francisco de, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*, Pról., notas y adiciones Antonio María Fabié, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1873 [y, ahora, con Pres. Antonio Domínguez Ortiz, Sevilla, Ayto., 1993].
- Avalle-Arce, Juan Bautista, "Atribuciones y supercherías", en *Suma cervantina*, Eds. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, págs. 399-408.
- Baade, Colleen R., "«Hired» Nun Musicians in Early Modern Castile", en *Musical Voices of Early Modern Women, Many-Headed Melodies*, Ed. Thomasin LaMay, Hampshire, Ashgate, 2005, págs. 287-310.
- Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970. (BRH.–Manuales, 25).
- Bajona Oliveras, Ignacio, "La amistad de Cervantes con Pedro de Padilla", *Anales Cervantinos*, V (1955-1956), págs. 231-241.
- Barros, Alonso de, *Filosofía cortesana moralizada*, Madrid, Pedro Madrigal, 1587. Y Nápoles, Josep Cacchij, 1588. [Hay ed. facsímil de Madrid, Pedro Madrigal, 1587, Est. y ed. Trevor J. Dadson, Madrid, Comunidad, 1987, 2 vols.].
- Benítez Claros, Rafael, "Cervantes en la evolución de su época", *Cuadernos de Literatura*, III (1948), págs. 213-228.
- Berni, Francesco, *Poesie e prose*, Ed. Ezio Chiòrboli, Geneva-Firenze, Olschki, 1934.
- Bizarri, Hugo O., *Diccionario de paremias cervantinas*, Alcalá de Henares, Universidad, 2015.
- Blasco, Javier, "*La Epístola a Mateo Vázquez*: la Corte en la mirada de un cautivo", en *Guanajuato en la geografía del Quijote, XXIV coloquio cervantino internacional, Cervantes dramaturgo y poeta*, Ed. Juan Octavio Torija, Guanajuato (México), Universidad-Museo Iconográfico de *El Quijote*, 2014, págs. 369-397.
- Bonet Correa, Antonio, "Túmulos del Emperador Carlos v",

Archivo Español de Arte, 33 (1960), págs. 55-66.
- Borja, Juan de, *Empresas morales*, Ed. facsímil de la de 1680, pero con los añadidos de 1581, del nieto, Francisco Borja, Ed. Carmen Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1981.
- Bouza, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: Oficio de burlas*, Madrid, Temas de Hoy, 1991.
- Bouza, Fernando, *Imagen y propaganda: Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe* II, Madrid, Akal, 1998.
- Bouza, Fernando, "Servidumbres de la soberana grandeza, Criticar al rey en la corte de Felipe II", en *Imágenes históricas de Felipe II*, Coord. Alfredo Alvar Ezquerra, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, págs. 141-179.
- Bravo Ramón, F, Javier, "El soneto al túmulo de Felipe II como ejemplo del tratamiento de los géneros literarios en Cervantes: Un análisis desde el Materialismo Filosófico", en *Anuario de estudios cervantinos, XII, Cervantes y los géneros literarios*, Ed. Jesús González Maestro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2016, págs. 55-68.
- Buceta, Erasmo, "Apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española", *Revue Hispanique*, XXII, 161 (1928), págs. 460-474.
- Buceta, Erasmo, "Apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española. (Suplemente)", *Revue Hispanique*, XXV, 168 (1929), págs. 583-595.
- Buceta, Erasmo, "Nuevas apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española", *Revista de Filología Española*, XVIII (1931), págs. 239-252.
- Buceta, Erasmo, "Ulteriores apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española", *Revista de Filología Española*, XXI (1934), págs. 361-376.
- Burke, Peter, *Hablar y callar: Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Cabrera de Córdoba, Luis, *Filipe Segundo, Rey de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1619, Ed. facs. La Coruña, Órbigo, 2013 [Y en Historia de Felipe II, rey de España, Madrid, Impr., Estereotipia y Galvanoplastia Aribau y Cía., Sucesores de Rivadeneyra, 1876-1877, 4 vols.; en la dirección, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000044500&page=1].
- Cajero Vázquez, Antonio, "Venturas y desventuras de un soneto cervantino", *La Colmena*, 73 (enero-marzo 2012), págs.

33-38.
- Camacho Guizado, Eduardo, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969. (BRH, 130).
- Camamis, George, "La primera biografía de Cervantes", en G. Camamis, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, págs. 120-123. (BRH, 264).
- Cámara, Fr. T., "Poesías inéditas de Cervantes", *Revista Agustiniana*, IV (1882), págs. 336-355.
- *Cancionero antequerano*, Ed., pról. y notas José Lara Garrido, Málaga, Diputación, 1988.
- Canosa Hermida, Begoña, "López de Hoyos, relator festivo y luctuoso", en *Seminarios de Relaciones de Sucesos.–La fiesta, Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, Eds. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, págs. 43-55.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad, "Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII", *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), págs. 97-111.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad, "El romancero morisco de Pedro de Padilla en su *Thesoro de varia poesía*", en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, New York, 16-21 de julio de 2001*, Eds. Isaías Lerner et alii, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, 2, págs. 89-100, [Y en *Siglos dorados, Homenaje a Augustin Redondo*, Ed. Pierre Civil, Madrid, Castalia, 2004, 1, págs. 223-234].
- Carrillo, Juan, *Relación histórica de la Real fundación del Monasterio de las Descalças de S. Clara... de Madrid... de la princesa de Portugal... Juana de Austria...*Madrid, por Luis Sánchez, 1616.
- *Carta bibliográfica del Dr. E. W. Thebussem a D. Francisco de B. Palomo: sobre la descripción del túmulo y exequias del Rey D, Felipe II, que ha publicado la Sociedad de Bibliófilos Andaluces*, Sevilla, Impr. y Librería de D. Antonio Izquierdo, 1869.
- Carvallo, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, [1602], Ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, 2 t. (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, XXV y XXVI), [Edición reciente del mismo crítico en Kassel, Reichenberger, 1997].
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, Ed., intr. y notas de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975. (Clás, Casts.,

207).
- Caso González, José Miguel, “Cervantes, del Manierismo al Barroco”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 141-150.
- Castro, Adolfo de, *El Buscapié, Opúsculo inédito que en defensa de la primera parte del Quijote escribió Miguel de Cervantes Saavedra*, Publicado con notas históricas, críticas y bibliográficas por… Cádiz, Impr., Librería y Litografía de la *Revista Médica*, a cargo de D. Juan B. de Gaona, 1848.
- Castro, Adolfo de, *Varias obras inéditas de Cervantes sacadas de códices de la Biblioteca Colombina, con nuevas ilustraciones sobre la vida del autor y el Quijote*, Madrid, A. de Carlos e Hijo, 1874. [Ahora en la dirección http, bdh-rd.bne.es viewer.vm?id=0000192276&page=1].
- Castro, Américo, “Los prólogos al *Quijote*”, en A. Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, págs. 262-301. (Persiles, 2).
- Castro, Américo, “*El Quijote:* taller de existencialidad”, *Revista de Occidente*, 52 (1967), págs. 1-33.
- Castro, Américo, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1974.
- Castro, Américo, *España en su historia: Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, 1983, 1.ª 1948.
- Cejador y Frauca, Julio, *La lengua de Cervantes: Diccionario (crítico-etimológico) de la lengua castellana de el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ratés, 1905-1906, 2 vols., ed. corregida, aumentada y ampliada por Delfín Carbonell y James A. Parr, Barcelona, El Serbal, 2011.
- Cernuda, Luis, “Cervantes, poeta”, en L. Cernuda, *Poesía y literatura* I y II, Barcelona, Seix Barral, 1971, págs. 246-256.
- Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Clarke, Dorothy Clotelle, “Sobre la quintilla”, *Revista de Filología Española*, XX (1933), págs. 288-295.
- Collado, Francisco Gerónimo, *Descripción del túmulo de Felipe II*, Pres. Vicente Lleó Cañal, Sevilla, Ayuntamiento, 2005. (Clás, Sevillanos, 25).
- Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, con la colaboración de José A. Pascual, Madrid, Gredos, 1997, 6 vols.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*,

[1627] Pról. Miguel Mir, Ed. Víctor Infantes, Madrid, Visor, 1992.
- Cotarelo Valledor, Armando, Obras perdidas de Cervantes que no se han perdido: Disertación leída ante el Instituto de España, Madrid, Gráficas Lumondy, 1947.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ed. facsímil de la de Madrid, Luis Sánchez, 1611, Madrid, Turner, 1979.
- Cruz, Anne J., "Las academias, literatura y poder en un espacio cortesano", *Edad de Oro*, XVII (1998), págs. 49-57.
- Díaz, Francisco, *Tratado nuevamente impresso de todas las enfermedades de los riñones, vexiga y carnosidades de la verga y vrina...*, Madrid, Francisco Sánchez, 1588.
- Díaz Rengifo, Juan, *Arte poética española* [1592], Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977. (Col, Primeras Ediciones, 7).
- *Diccionario de autoridades*, Facsímil de la Real Academia Española de la de Madrid, Impr. Francisco del Hierro, 1726-1737, Madrid, Gredos, 1963, 3 vols.
- Díez Echarri, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro: Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, 1970. (Anejo de la *RFE*, XLVII).
- Domínguez Caparrós, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985.
- Domínguez Caparrós, José, *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002
- Egido, Aurora, "Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII", *Revista de Filología Española*, LX (1978-1980), págs. 159-171.
- Eisenberg, Daniel, "Repaso crítico de las atribuciones cervantinas", *NRFH*, XXXVIII (1990), págs. 477-492.
- Entwistle, W. J., "Cervantes's Two Odes on the Invincible Armada", *Bulletin of Spanish Studies*, XXIV (1947), págs. 254-259.
- Escudero, José Antonio, "Notas sobre la carrera del inquisidor general Diego de Espinosa", *Revista de la Inquisición*, 10 (2001), págs. 7-16. [Y en José Antonio Escudero, *Estudios sobre la Inquisición*, Madrid, Marcial Pons-Colegio Universitario de Segovia, 2005, págs. 233-242].
- Fernández Gómez, Carlos, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid,

RAE, 1962.
- Fernández Guerra y Orbe, Aureliano, *Cervantes esclavo y cantor del Santísimo Sacramento*, Valladolid, Impr. y Librería de la Viuda de Cuesta e Hijos, 1882.
- Fernández Hoyos, Sonia, "Una práctica de lecto-escritura imposible", *Extramuros*, 25 (2002), págs. 42-43.
- Florit, Eugenio, "Algunos comentarios sobre la poesía de Cervantes", *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV (1968), págs. 262-275.
- Foulché-Delbosc, R., "La plus ancienne ouvre connue de Cervantès", *Revue Hispanique,* VI (1899), págs. 508-509.
- Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio (La lectura en tiempos de Cervantes)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997. (Biblioteca de Estudios Cervantinos, 4).
- *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia, I: Textos impresos de los siglos XVI y XVII*, Recopilación José Simón Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños-CSIC, 1964. [*Relación de la muerte de don Carlos*, 1568], págs. 8-20; [*Historia y relación*, 1569], págs. 20-54; y [*Real apparato*, 1572], págs. 55-118.
- Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Ed. facsímil de la de Madrid, M, Rivadeneyra, 1863, Madrid, Gredos, 1968, 4 vols.
- García Soriano, Justo, *Los dos «Don Quijotes»: Investigaciones acerca de la génesis de «El ingenioso hidalgo» y de quién pudo ser Avellaneda*, Toledo, Impr. Rafael Gómez-Menor, 1944.
- *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de el Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Ed., intr., notas, cronología, bibliografía e índices de autores citados por Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972. (Textos, 7).
- González de Amezúa y Mayo, Agustín, *Cervantes creador de la novela corta en España, Introducción a la edición crítica y comentada de las «Novelas ejemplares»*, Madrid, CSIC, 1956, 2 vols.
- Gracia, Jordi, *Miguel de Cervantes: La conquista de la ironía*, Madrid, Taurus, 2016.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón*, Ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1980. (Letras Hispánicas, 122).

- Hatherly, Ana, *O ladrao cristalino: Aspectos do imaginário barroco*, Lisboa, Cosmos, 1997.
- Hazañas y la Rúa, Joaquín, *Vázquez de Leca* [1573-1649], Sevilla, Impr. y Libr. de Sobrinos de Izquierdo, 1918.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad-Publicaciones del Instituto de Filología, 1961.
- Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, Ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985. (Letras Hispánicas, 219).
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001. (Letras Hispánicas, 516).
- Herrero García, Miguel, *Los tejidos en la España de los Austrias: Fragmentos de un diccionario*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
- Homero, *Odisea*, Ed. y trad. José Luis Calvo, Madrid, Cátedra, 1987.
- Horacio, *Epístola a los Pisones, t*exto, trad., ordenación… Helena Valenti, Barcelona, Bosch, 1981.
- Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589 [ahora en la dirección: http, bdh-rd.bne.es viewer.vm?id=0000109802&page=1].
- Hurtado de Mendoza, Diego, *Epístolas y otras poesías*, Pról. Pedro Bohigas, Barcelona, Montaner y Simón, 1944.
- Hurtado de Mendoza, Diego, *Poesía completa*, Ed., intr, y notas J. Ignacio Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- *Imágenes históricas de Felipe II*, Coord. Alfredo Alvar Ezquerra, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- Infantes, Víctor, "«Una pintura que se contiene en un pliego grande»: El tablero de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros, una *oca* emblemática entre España e Italia (1587 y 1588)", *Imago*, 2 (2010), págs. 127-135.
- Jammes, Robert, *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Toulouse, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.
- Janner, Hans, "La glosa española: Estudio histórico de su métrica y de sus temas", *RFE*, XXVII (1943), págs. 181-232.
- Jauralde Pou, Pablo, "Noticia de nuevos textos y documentos

áureos", *Voz y Letra*, 20. (2009), págs. 11-22.
- Jauralde Pou, Pablo, *Métrica española*, Madrid, Cátedra, 2020.
- Kohut, Karl, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI: Estado de la investigación y problemática*, Madrid, CSIC, 1973. (Anejos de la Revista de Literatura, 36).
- Lang, H. R., "The Original Meaning of the Metrical Terms *estrabot, strambotto, estribote, estrambote*", en *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino, F, Bocca, 1912, págs. 613-621.
- Lang, H. R., "The Spanish *estribote, estrambote* and Related Poetics Forms", *Romania*, 45 (1918-1919), págs. 397-421, especialmente 398-400.
- Lapesa, Rafael, "En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*", en R. Lapesa, *De la Edad Media a nuestros días: Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1971, págs. 242-263. (BRH).
- Lara Garrido, José, "Sonetos epicédicos en homenaje del «Divino» Herrera: El rastro tenue de una fama póstuma", en sus *Relieves poéticos del Siglo de Oro, De los textos al contexto*, Málaga, Universidad, 1999, págs. 111-147 (Anejo XXVI de Analecta Malacitana).
- Lara Garrido, José, "Cervantes en un soneto, o el prodigio de la mirada marginal", en *Cuatro siglos os contemplan: Cervantes y el Quijote*, Madrid, Eneida, 2006, págs. 61-78.
- Lattimore, Richmond, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana, Illinois, 1962.
- Lewis de Galanes, Adriana, "La poesía de Miguel de Cervantes", en M. de Cervantes, *Poesía*, Zaragoza, Ebro, 1972, págs. 15-38. (Clásicos, 116).
- López de Hoyos, Juan, *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito, y sumptuosas exequias fúnebres de la Serenísima Reyna de España Doña Isabel de Valoys, nuestra Señora...* Madrid, Pierres Cosin, 1569, folios 145-146, 148-149 y 157-162.
- López de Toro, José, *Los poetas de Lepanto*, Madrid, Instituto Histórico de Marina, 1950, págs. 274-276.
- López Maldonado, Gabriel, *Cancionero*, Madrid, Guillermo Droy, 1586, Ed. facsímil en Madrid, Libros Antiguos Españoles, 1932.
- López Poza, Sagrario, "El epigrama en la literatura emblemática española", *Analecta Malacitana*, 22, 1 (1999),

págs. 27-55.
- López Poza, Sagrario, "La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro", *En torno al canon, aproximaciones y estrategias*, ed. Begoña lópez Bueno, Sevilla, Universidad, 2003, págs. 15-68.
- López Poza, Sagrario, "El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)", *Bulletin Hispanique*, 85 (2008), págs. 821-838.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophia antigua poetica* [1596], Ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, 3 t. (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos).
- Lucía Megías, José Manuel, *La juventud de Cervantes: Una vida en construcción (1547-1580)*, Madrid, Edaf, 2016, I.
- Luque Faxardo, Francisco de, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, ed. y pról. Martín de Riquer, Madrid, Real Academia Española, 1955, 2 t. (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles).
- Madero, Marta, *Manos violentas, palabras vedadas: La injuria en Castilla y León (siglos XII-XIV)*, Madrid, Taurus, 1992.
- Maganto Pavón, Emilio, *El doctor Francisco Díaz y su época: (Biografía conmemorativa en el IV centenario de su fallecimiento)*, Barcelona, Eduard Fabregat, 1990.
- Martín, Adrianne Laskier, "La sonetada, o los problemas de una escondida poesía bufonesca", en *La edición de textos, Actas del I congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1990, págs. 271-277.
- Martín, Adrianne Laskier, *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Berkeley-Los Angeles, University of California, 1991.
- Mata Induráin, Carlos, "El soneto de Cervantes «A la entrada del Duque de Medina en Cádiz»: Análisis y anotación filológica", en *Actas del coloquio internacional Cervantes en Andalucía, Estepa, 3, 4 y 5 de diciembre de 1998*, Ed. Pedro Ruiz Pérez, Estepa, Ayuntamiento, 1999, págs. 143-163.
- Martínez Millán, José, "*Filosofía cortesana* de Alonso de Barros (1587)", en *Política, religión e Inquisición en la España moderna: Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, Coords. Pablo Fernández Albadalejo *et alii*, Madrid, Universidad Autónoma, 1996, págs. 461-482.
- Maltby, William S., *La leyenda negra en Inglaterra: Desarrollo del sentimiento antihispánico, 1558-1660*, México, FCE, 1982.

- Martel, Gerónimo, *Relación de la fiesta que se ha hecho en el convento de Santo Domingo de la Çiudad de Çaragoça a la Canonización de San Hyacintho*, Çaragoça, Lorenzo de Robles Impressor del Reyno de Aragón y de la Universidad, 1595.
- Martín, Adrianne Laskier, "El soneto a la muerte de Fernando de Herrera: texto y contexto", *Anales Cervantinos*, XXIII (1985), págs. 213-219.
- Martín, Adrianne Laskier, "Cervantes en clave poética", en *Cervantes dramaturgo y poeta, XXIV coloquio cervantino internacional,* Guanajuato, Museo Iconográfico del *Quijote*– Universidad de Guanjuato, 2014, págs. 351-362.
- Martin, Colin y Parker, Geoffrey, *La gran armada 1588*, Madrid, Alianza, 1988.
- Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- Montero Reguera, José, "Epistolario de Miguel de Cervantes", *Castilla, Estudios de Literatura,* 17 (1992), págs. 81-102,
- Montero Reguera, José, "Los poemas carmelitanos de Miguel de Cervantes", en *In labores requies, Homenaje de la Región Ibérica Carmelita a los padres Pablo Garrido y Balbino Velasco*, Ed. Fernando Millán Romeral, Roma, Edicioni Carmelitane, 2007, págs. 659-666.
- Montero Reguera, José, "Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina, I", en *Visiones y revisiones cervantinas, Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Ed. Christoph Strosetzki, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, págs. 629-637.
- Montero Reguera, José, "Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina*", eHumanista Cervantes*, 1 (2012), págs. 388-410.
- Mosquera de Figueroa, Cristóbal en *Paradojas: Paradoja en loor de la nariz muy grande, Paradoja en loor de las bubas*, ed. y est. Valentín Núñez Rivera, Salamanca, Universidad, 2010.
- Navarro Ledesma, Francisco, *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra: Sucesos de su vida*, Madrid, Imprenta Alemana, 1905.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española, Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1972, 1.ª–1956.
- Navarro Tomás, Tomás, *Repertorio de estrofas española*, New York, Las Américas, 1968.
- Ovidio, *Metamorfosis*, Ed. Consuelo Álvarez y Rosa M.ª

Iglesias, Madrid, Cátedra, 1995. (Letras Universales, 228).
- Padilla, Pedro de, *Thesoro de varias poesías* [Madrid, Francisco Sánchez; a costa de Blas de Robles, 1580], versión actualizada, prólogo y notas de Virgilio López Lemus, México, Pablo de la Torriente, [2006].
- Padilla, Pedro de, *Romancero de… en el qual se contienen algunos successos que en la jornada de Flandres los españoles hizieron: Con otras historias y poesías differentes*, Madrid, Francisco Sánchez, a costa de Blas de Robles, 1583.
- Padilla, Pedro de, *Jardín Espiritual*, Madrid, Querino Gerardo Flamenco, a costa de Blas de Robles, 1585. [Hay ed. con pról. de Aurelio Valladares, ed. de José J. Labrador Herráiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2011].
- Padilla, Pedro de, *Grandezas y excelencias de la Virgen Señora Nuestra, compuestas en Octava rima*, Madrid, P. Madrigal, 1587. [Hay ed. de José J. Labrador Herráiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2011].
- Pérez, Antonio, *Relaciones y cartas*, Ed. Alfredo Alvar, Madrid, Turner, 1986, I.
- Pérez, Joseph, *La leyenda negra*, Madrid, Gadir, 2009.
- Pérez Escolano, Víctor, "Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la Catedral de Sevilla", *Archivo Hispalense*, 185 (1977), págs. 149-176.
- Pérez de Moya, Juan, *Philosofía secreta de la gentilidad* [1585], ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995. (Letras Hispánicas, 404).
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, Madrid, Tip. de los Huérfanos, 1891-1907, 3 vols.
- Pierce, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968. (BRH).
- *Poemas épicos*, colección compuesta y revisada con un prólogo y un catálogo por don Cayetano Rosell, Madrid, Atlas, 1948, t, II. (BAE).
- Ponce Cárdenas, Jesús, "El epitafio hispánico en el Renacimiento, textos y contextos". (1 février 2014); disponible en http://e-spania.revues.org/23300
- Pozzi, Giovanni, *La parole dipinta*, Milano, Adelphi, 1981. (Il Ramo d'Oro).
- Prieto, Antonio, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*,

Barcelona, Planeta, 1972. (Ensayos, 17).
- Prieto, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1987, II, págs. 723-736.
- Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, Ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1990. (Clás., 177).
- Ramírez de Arellano, Rafael, *Juan Rufo, Jurado de Córdoba: Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Hijos de Reus, Editores, 1912, [Ed. facs. Valladolid, Maxtor, 2002].
- Randel, M. Gaylord, *The Historical Prose of Fernando de Herrera*, Londres, Tamesis, 1971.
- *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Ed. José Simón Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- Restori, Antonio, *Sonetti dimenticati di lope de Vega*, Napoles, Pesella, 1926.
- Rey Hazas, Antonio y Sevilla Arroyo, Florencio, *Cervantes: Vida y literatura*, Madrid, Alianza, 1995. (Alianza Cien, 68).
- Ripa, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.
- Rivers, E. L., "Cervantes and the Question of Language", en *Cervantes and the Renaissance, Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, November 16-18, 1978*, Ed. Michael D. McGaha, Pennsylvania, Juan de la Cuesta, 1980, págs. 23-33.
- Rodríguez, Juan Carlos, "Cervantes y el Quijote", en *Trigo y aceite para la Armada: El comisario Miguel de Cervantes en el Reino de Sevilla 1587-1593*, Sevilla, Diputación, 2015, págs. 189-201.
- Rodríguez Sánchez, Ángel, *Hacerse nadie: Sometimiento, sexo y silencio en la España de finales del s. XVI*, Lleida, Milenio, 1998.
- Romera Castillo, José, "Compendio literario en honor de Santa Teresa, Notas de historia literaria sobre justas poéticas y representaciones teatrales", en *Teresa de Jesús, Studi storico-letterari, Teresianum*, Roma, [1983], págs. 193-225.
- Rosel y Fuenllana, Diego, *Parte Primera de varias explicaciones y transformaciones las quales tractan términos cortesanos práctica militar, casos de estado en prosa y verso con nuevos hieroglíficos y algunos puntos morales*, Nápoles, por Juan Domingo Roncallolo, 1613.
- >Rufo, Juan, *La Austriada*, Madrid, Alonso Gómez, 1584.
- Rufo, Juan, *Apotegmas*, Ed. Alberto Blecua, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

- Ruiz Pérez, Pedro, “El manierismo en la poesía de Cervantes”, *Edad de Oro*, IV (1985), págs. 165-177.
- Ruiz Pérez, Pedro, “Contexto crítico de la poesía cervantina”, *Cervantes*, XVII, 1 (1997), págs. 62-86, [También incluido en P. Ruiz Pérez, *La distinción cervantina: Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, págs. 15-35].
- Ruiz Pérez, Pedro, “Cervantes y la poesía”, en *Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra*, Ed. Florencio Sevilla Arroyo, Guanajuato, Museo Iconográfico-Universidad de Guanajuato, 2011, págs. 157-204.
- Sáinz Rodríguez, Pedro, *La conciencia nacional de Lepanto a la Invencible*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979. (Conferencias, 2).
- Salgado, Ofelia N., “«El valentíssimo soldado» (*Viage del Parnaso* 6, vv, 19-21), un *miles* literario”, en *Anuario de Estudios Cervantinos, XI, El pensamiento literario del último Cervantes, del Parnaso al Persiles*, Ed. Jesús G[ómez] Maestro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, págs. 71-84.
- San Joseph, Fray Diego de, *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N. B. M. Teresa de Jesús fundadora de la reformación de Descalzos y Descalzas de N. S. del Carmen en prosa y verso*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615.
- Sánchez de Lima, Miguel, *El arte poética en romance castellano* [1580], Ed. de Rafael de Balbín Lucas, Madrid, CSIC, 1944.
- Sanz, María Jesús, “Estudio iconográfico del túmulo a Felipe II, levantado en la Colegiata de la Ciudad de Belmonte”, *Revista de Ideas Estéticas*, 141 (1978), págs. 33-47.
- Sanz Burgos, Omar, “El túmulo de Felipe II en *El amante agradecido* de Lope de Vega: Una imagen para la historia”, *Anuario Lope de Vega*, XVIII (2012), págs. 210-232.
- Sanz Camañes, Porfirio, *Los ecos de la Armada: España, Inglaterra y la estabilidad del Norte (1585-1660)*, Madrid, Sílex, 2012.
- Senabre, Ricardo, “La sombra alargada de un verso gongorino”, en *Hommage à Robert Jammes*, Ed. Fr. Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, III, págs. 1089-1098. (Anejos de Criticón, 1).
- Sepúlveda, Jerónimo de, *Historia de varios sucesos de las cosas*

notables que han acaecido en España y otras naciones desde el año 1584 hasta el de 1603, Madrid, Imprenta Helénica, 1924.
- Serrano y Sanz, Manuel, "Dos canciones inéditas de Cervantes", en *Homenaje a Menéndez Pelayo en el año vigésimo de su profesorado,* Pról. Juan Valera, Madrid, Librería General Victoriano Suárez, 1899, I, págs. 413-427.
- Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio, "Nuestra edición de la poesía cervantina: Bibliografía mínima sobre la poesía cervantina", en M. de Cervantes Saavedra, *Obra completa: Ocho comedias y ocho entremeses, El trato de Argel, La Numancia, Viaje del Parnaso, Poesías sueltas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, III, págs. 1215 y 1216-1217.
- Shepard, Sanford, *El Pinciano y las teorías literaria del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970. (BRH).
- Sol, Manuel del, "Una aproximación a la música litúrgica en los reinos de Castilla y Aragón (siglos XV-XVI): La autoridad del canto llano en los Oficios de Semana Santa", *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), págs. 569-580.
- Solís, Ramón, "Dos acciones de guerra y dos sonetos", *ABC* (Madrid, 13 de octubre de 1961).
- Solís de los Santos, José, "Una edición crítica del soneto 'Voto a Dios' de Cervantes", *Philologia Hispalensis*, 18 (2004), págs. 237-261.
- Tolan, John V., *Sarracenos: El islam en la imaginación medieval europea*, Valencia, Universidad, 2007.
- Toledano, Miguel, *Minerva Sacra*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1616.
- Valladares Reguero, Aurelio, *El poeta linarense Pedro de Padilla, Estudio bio-bibliográfico y crítico*, Úbeda-Linares, Centro Asociado de la UNED de Úbeda-Ayto. Linares, 1995.
- Valladares Reguero, Aurelio, "La poesía epistolar de Pedro de Padilla", *Canente*, 3-4 (2002), págs. 305-335.
- Valladares Reguero, Aurelio, "La revalorización crítica del poeta linarense Pedro de Padilla", *Siete Esquinas*, 2 (2011), págs. 67-84.
- Vega, Félix Lope de, *Hermosura de Angélica*, Madrid, Pedro Madrigal, 1602, [Hay ed. facsímil, *Rimas*: *Los doscientos sonetos*, Reproducción cuidada y prologada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara-Iovis, 1984; la *princeps*, *La*

Dragontea, Valencia, Pedro Patricio, 1598; ahora ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012. (Letras Hispánicas, 705).
- Vega, Félix Lope de, "El amante agradecido", en *Décima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio… Sacadas de sus originales*, Madrid, Viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de M. de Siles, 1618 [pero Madrid, Juan de la Cuesta], f. 102 v-127 v.
- Vega, Félix Lope de "El amante agradecido", en Lope de Vega, *Obras completas, Comedias, VIII*, Intr. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1994, págs. 3-105.
- Velasco Bayón, Balbino, *Los carmelitas: Historia de la Orden del Carmen, I, Los orígenes: En busca de la identidad (1206-1563)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987.
- Velasco Bayón, Balbino, *Los carmelitas, Historia de la Orden del Carmen, iv, El Carmelo español (1260-1980)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- Velasco Dueñas, José, *Facsímile de la partida de bautismo de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Aguado, 1852.
- Vélez-Sainz, Julio, "Cap, III, El circo de Helicona, certámenes y academias literarias (Cervantes, Quevedo, Góngora y otros ingenios cortesanos)", en J, Vélez-Sainz, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2006, págs. 107-158, especialmente págs. 139-156.
- Veneziano, Antonio, *Libro delle rime siciliane*, edizione critica a cura di Gaetana Maria Rinaldi, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2012.
- Vilacoba Ramos, Karen M.ª y Muñoz Serrulla, Teresa, "Las religiosas de las Descalzas Reales de Madrid en los siglos XVI-XX, fuentes archivísticas", *Hispania Sacra*, LXII, 125 (enero-junio 2010), págs. 115-156.
- Volpini, Paola, "Tensioni e lealtà multiple del Granduca di Toscana e dei suoi emissari alla Corte di Spagna (fine secolo XVI-inizio secolo XVII)", *Librosdelacorte.es*, Monográfico 1, 6 (2014), 10 págs.
- Wagschal, Steven, "Digging up the Past, e Archeology of Emotion in Cervantes' *Romance de los celos*", *Cervantes*, 27, 2 (Fall, 2007 [pero 2008]), págs. 213-228.
- Wardropper, Bruce, "La poesía religiosa del Siglo de Oro",

Edad de Oro, IV (1985), págs. 195-210.
- Wilson, Edward M., "A Cervantes Item from Emmanuel College Library: Barros's *Filosofía cortesana*, 1587", *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, IV, 5 (1964-1968), págs. 363-371.
- Yagüe de Salas, Juan, *Los Amantes de Teruel, epopeya tragica, con la restauracion de España por la parte de Sobrarbe, y conquista del reyno de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1616.
- Ynduráin, Francisco, "La poesía de Cervantes, aproximaciones", *Edad de Oro*, IV (1985), págs. 211-235.
- Zabaleta, Juan, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983. (Clás., 130).
- Zamora Lucas, Florentino, *Lope de Vega, Poesías preliminares de libros*, Madrid, CSIC, 1961. (Cuadernos Bibliográficos, 2).

Criterios de edición

La edición de lo que hemos denominado poemas de *circunstancias*, frente a otras expresiones más utilizadas: *varios, sueltos*, etc., se basa en un criterio estrictamente histórico, en tratar de mostrar cómo circulaban los textos poéticos cervantinos y, en general, la poesía de los llamados Siglos de Oro. El *corpus* textual está bien consensuado por la crítica desde comienzos del siglo pasado, aunque comienza a establecerse con Pellicer (1778), y, sobre todo, con aportaciones como las de Emilio Cotarelo (1905), Rojas (1916), Astrana Marín (1958), Rivers (1973), etc.

Hemos tenido en cuenta las ediciones más canónicas de la poesía, todas optan por el criterio cronológico, seguido también aquí. Pero, paradójicamente, esas ediciones previas nunca se han ocupado de la circulación o difusión de estos textos: Ricardo Rojas, Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Vicente Gaos, etc.

En cualquier caso, se tiene en cuenta que el sistema fonológico estaba consolidado en el siglo XVI. Por eso, hemos modernizado la ortografía y puntuación. Las erratas se corrigen, casi siempre sin señalarlo.

Notas

1 Incluso en las biografías más recientes –que no superan ni a las clásicas de Pellicer (1800) o Martín Fernández de Navarrete (1819), Cotarelo y Mori (1905 y 1916), Astrana Marín (1948-1958) o a la relativamente reciente de Canavaggio (1987 y 2014)– apenas se insiste en lo *menor* o se obvia el discurso poético: José Manuel Lucía Megías (2016) y la de Jordi Gracia (2016); por ejemplo, en esta última, cuando resume la producción de Cervantes (págs. 16-17), la poesía es tan precaria en la consideración crítica, que incluso citando el *Viaje del Parnaso* sólo se considera "en clave de farsa el guiñolesco retrato de su sociedad literaria" (pág. 17), sobre lo que vuelve a insistir en el parágrafo *Contra los poetas memos* (págs. 348-351), y ni siquiera aparece el término poesía o poemas.

2 Rodríguez-Moñino: *Construcción crítica y realidad histórica…*, 1968, 24, señala, con sorpresa, que no ocurre con o desde Garcilaso a Cervantes o desde fray Luis de León a Juan de la Cruz o desde Góngora a Quevedo…: "el libro, el volumen impreso con la obra lírica de un autor, es excepción en los grandes poetas de los Siglos de Oro". Aunque no para los poetas de órdenes religiosas, como Padilla por ejemplo. Véase Jauralde, (1981a y b).

3 J. C. Rodríguez, 2015,191.

4 Es una división bien analizada por Camacho Guizado, 1969, 124-154 y 155-203.

5 A pesar de los sostenido por Lewis de Galanes (1972, 16).

6 "Esta canonización se divulgó luego por los reinos de España; y apenas se tuvo de ella noticia, cuando en muchas ciudades […] han hecho allí devotísimas procesiones", (fols. 5 y 6) o a las Universidades de Salamanca y Alcalá de Henares, las más prestigiosas del momento: "donde florecen raros ingenios", fol. 16 de la *Relación*.

7 Para el problema de la muerte en este momento histórico es fundamental Fernando Martínez Gil, 1993; y, para Carlos I y Felipe

II, respectivamente, Antonio Bonet Correa, 1960, 55-66, y Víctor Pérez Escolano, 1977, 149-176.

8 La cita en Fernando Bouza (1998, 12), donde también se recoge un fragmento de fray Jerónimo de Sepúlveda, por mal nombre *el Tuerto*, de su *Historia de varios sucesos de las cosas notables*… (1924, 203-204): "[…] fue cosa maravillosa que el rey dejó escrito de su letra la manera cómo le habían de enterrar y otras cien cosas que tenía advertidas, hasta por qué puerta lo habían de sacar y por cuál meter, que no parece iba a morir, sino a alguna gran fiesta". La famosa cripta o Panteón de los Reyes es de Felipe III y del arquitecto Juan Gómez de Mora; contiene 26 sepulcros (menos Felipe V y Fernando VI), de las casas de Austria y Borbón. El de Felipe II se encuentra casi enfrente de la entrada y es el tercero por abajo.

9 Pérez Escolano, 1977, 169 y ss.

10 Francisco de Ariño, del que no se sabe nada, excepto que vivió en Sevilla a fines y principios de los siglos XVI y XVII, recoge estos datos (1873 y, ahora, 1993, 100 y ss.): "El día de la misa [26 de noviembre], jueves, en lugar de no traer paño [la Audiencia, como hizo el día anterior], trujo sobre paño y sobre paño y cojines para el suelo, y, después de estar sentados y comenzada la misa, la Ciudad envió recado a la Real Audiencia diciendo que el Cabildo y Regimiento de esta Ciudad representaba a la persona real, que no se había de consentir que otro tribunal tuviese estrado, pues el cabildo no lo tenía…. (pág. 102). Hasta que interviene el presidente de la Inquisición y "mandó cesar la misa y oficios divinos" (pág. 103). En diciembre seguía el túmulo –se recoge una variante del soneto cervantino el día 29 de diciembre– y la discusión por quién pagaba la cera: Ciudad, Audiencia, Catedral, Inquisición; y el 30 de diciembre, por fin, se celebró la misa de *requiem* (pág. 106). Más detalles pueden consultarse en S. B. Vranich, 1973, 21-52 y 1981, 94-104.

11 En *Al lector. Prólogo*, y casi al final, se lee: "Puse en primer lugar las fiestas de Madrid (de que he sido testigo de vista) con la mayor parte de las poesías que en ellas hubo por haberla honrado con su real presencia el Rey nuestro señor, y por haberse hallado en ella nuestro Padre General: después se fue resumiendo lo de otras partes

por el orden que iba viniendo, y así sale, salvo el tratado de los sermones, que irá aparte."

12 Esos textos alguna vez se han atribuido a Cervantes, en realidad, sólo dos, Avalle Arce, 1973, en núm. 8 [la última composición: *Del monte excelso del Carmelo santo*]. La que figura como núm. 45 es más sorprendente: el soneto del séptimo certamen que va encabezado como *De un valiente soldado*, y se inicia: *Sosiégueseme, hidalgo, tema el filo,* fol. 78v.

13 A pesar de todo, podría establecerse una subdivisión: los manuscritos relacionados con epístolas (especialmente los dos textos enviados a A. Veneziani en 1579) y los relacionados con Academias (especialmente la de Madrid, quizá alguna de Sevilla, que por ahora no se puede especificar).

14 J. Hazañas y la Rúa, 1918, pág. 3 y ss.; son *seguros* los vv. 396-492 de la jorn. II de *El trato de Argel*.

15 Que (en la obra citada, 2010, 115-138) parte de Cernuda (1971, aunque la redacción del artículo es anterior).

16 *El Buscapié. Opúsculo inédito que en defensa de la primera parte del Quijote escribió Miguel de Cervantes Saavedra.* Cádiz: Impr., Librería y Litografía de la *Revista Médica*, a cargo de D. Juan B. de Gaona, 1848. Además, estamos en los momentos de la utilización de la propaganda directamente político-ideológica que puso en funcionamiento de manera consciente el general O'Donnell en la Guerra de África (1859-1860, donde se fijan los límites de Melilla, por ejemplo) y la *Epístola* y su descubrimiento devino en elemento básico para estos intereses. También puede incluirse para este problema la referencia a Astrana Marín (1958, VI, 2, 751-767): Apéndice XXVIII: *Escritos probables, atribuidos, dudosos, apócrifos y falsos.* No se incluye la *Epístola.* En las biografías recientes de Lucía Megías (2016, 249-257), en la que sólo se hace referencia del trabajo de Gonzalo Sánchez-Molero, se da con *seguridad* la autoría cervantina de la *Epístola.* Gracia (2016, 24-25, 42, 59) da por *supuesta* esa autoría, aunque la utiliza como *documento* historiográfico y, por supuesto, no la analiza.

17 En una conferencia y llamada de atención, Pedro Sainz

Rodríguez (1979, 13): "*La Invencible* nunca fue llamada así por los españoles […] se ha tachado de exageración luso-andaluza, no es cierto. En ningún documento español, en ninguna carta, en ninguna advocación española, aparece la denominación […]". Hoy está más o menos bien establecido el proceso de la Armada, posiblemente denominada *Invencible* con ironía.

18 W. S. Maltby (1982, 97-111), C. Martin-G. Parker (1988, 196 y ss.), Pérez (2009, 53-104), etc.

19 Astrana Marín, 1953, V, 213-214.

20 En su versión definitiva en *Estudios cervantinos*, 1947, 351-363.

21 Es lo que dice E. L. Rivers: "Cervantes and the Question of Language", 1980, 23-33.

22 como el romance 790 de la Parte IX: *Un lencero portugués*; el romance 592, Parte VIII: *Colérico sale Muza*; El romance 860, Parte XI: *Los que alcabalas ni juros*; el romance 206, Parte IV: *Yo, Apolo, dios de la ciencia; el romance 695, Parte VIII: ¡Qué soberbio está el poeta!; el romance 259, Parte IV: Mirando estaba Lisardo; y el romance 584, Parte VII: Toquen apriesa a rebato. Herrero García, en la edición citada, (1983, 632-633): "Dice González Palencia en su edición del Romancero general* ([Madrid: CSIC, 1947, 2 vols.], I, pág. XLI): «Mucho tiempo se estuvo sin saber cuál era este romance que Cervantes llamaba *el de los Celos*. Gallardo, el famoso bibliógrafo del siglo XIX, fue el primero que logró identificarlo, de modo muy ingenioso. Su argumentación se guardaba inédita en el ejemplar que poseyó del *Romancero general de 1604*, y que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (U-897), la exhumo ahora por vez primera, con ocasión de editar completo el *Romancero general* en la colección Clás. Españoles del CSIC». Dice Gallardo que «en el *Romancero* hay dos romances de los Celos (creo que hay más), que son los que principian *Funestos y altos cipreses* (f. 93) y *Yace donde el sol se pone* (f. 213). Y, como el propio Cervantes declara en otro pasaje del *Viaje* que el de los cipreses es de Medinilla (II, 199-201): "Es Medinilla el que la vez primera / cantó el romance de la tumba escura / entre cipreses puestos en hilera…" (IV, 40-41), el otro sería de Cervantes. Y que lo sea, lo evidencia el nombre de *Filena*, a cuyo propósito dice el mismo (*ibidem*, terceto cuarto): "También al par

que Filis mi filena…"; es decir, así como Lope de Vega (Belardo) ha hecho célebre a su dama en sus romances pastoriles […], así yo en mi romance he hecho famosa a mi amada bajo el nombre pastoril de *Filena*. En este *Romancero* se lee *Silena*, que es una de sus muchas erratas […]». Sobre el error de Gallardo, tomando a Silena por errata, vide más adelante nota al verso 51. En 1899 el profesor Teza, sin conocer esta atribución de Gallardo, dio noticia de un manuscrito de la BN de Nápoles, en el que bajo el título de *Romance a una cueva muy escura por Miguel de Cervantes*, se contiene un *Romance de los Celos*, que indudablemente es el aludido por Cervantes en su *Viaje.* […]". Gaos (1981, II, 369) continúa la tradición crítica y sigue a Schevill-Bonilla. Wagschal (2007[2008], 213), que edita como Gaos, afirma que la fecha del romance debió ser c. 1593, pero no insiste ni aclara o analiza en este aspecto. Aunque Domínguez Caparrós (2002, 59) establece como rima *as, ea.* Los versos pares mantienen la asonancia *é-a*.

23 Valladares Reguero (2011, 67-84) recuerda que los poemas laudatorios se deben a "compromisos personales y devolución de favores" (pág. 68); en el caso de Padilla sus elogios pertenecieron a Vicente Espinel, Pedro Laynez, Lope de Vega… Véase también Montero Reguera (2007, 659-666) que señala la falta de referencias religiosas del soneto cervantino y con él ejemplifica la "lírica pública" que ya habíamos establecido en nuestro artículo de 1987. El *Romancero,* de Pedro de Padilla (1583) se reimprimió con Intr. y Advertencia de Feliciano Ramírez de Arellano. Madrid: *Sociedad de Bibliófilos Españoles*, 1880, t. XIX. Cuando la crítica habitual se extraña de la publicación de estas dos tipologías textuales: épica y religiosa, se olvida de que los escritores del *epos* estaban poniendo en práctica lo establecido por Horacio en su *Arte poética* (más conocida como *Epístola a los Pisones*, 1981): la *res gestae regumque ducumque et tristia bella* y que el poeta debe comenzar no *ab ovo* o *ab initio*, sino *in medias res.* Dos reglas sobre contenido y fórmula externa que ejemplificaba con Homero y Virgilio, por lo demás los nobles sufragaban estos textos, conscientes de la síntesis horaciana y su visión dual de la poesía: *aut prodesse volunt aut delectare poetae* y *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*. Además, la poesía religiosa también se imprimía en las órdenes religiosas poderosas para difundir textos cohesionadores entre sus integrantes. Véanse, respectivamente, Pierce (1968, 263-265) y Wardropper (1985,

211-235). También nuestra anotación al soneto.

24 Para lo que Ramírez de Arellano (1912, pero 2002) llamó *crónica rimada*, habría que tener en cuenta la complejidad formal: desde la arrogante dedicatoria a la Emperatriz de los Romanos (en *Al lector* se lee: "[…] lo que yo pude hacer fue en las evidencias estar a lo cierto, y en las dudas atenerme a lo verisímil, porque si esta no fuera mi intención, más espacioso campo hallara para escribir, y más oportunidad para explicarme, en otros sujetos de invención que en el de historia y tan moderna", *Poemas épicos* (1948, II, 2); la intervención de don Juan de Austria para pacificar las Alpujarras, cantos I-XVIII. Véase Pierce (1968, 284-286).

25 Egido, 2010, 54-58, duda de la autoría del segundo pero era una práctica habitual no volver a repetir el nombre del autor: en el v. 12 del supuesto anónimo habría una anomalía métrica: *Vergel florido, de mil remedios lleno*, 12 sílabas impropias de Lope (puede ser un añadido de imprenta el *mil,* bastaría con suprimirlo; a pesar de Egido, desde al menos Antonio Restori, 1926, y Florentino Zamora Lucas, 1961, parece incuestionable la autoría lopesca

Poemas de circunstancias

Miguel de Cervantes

1

[Soneto a la reina doña Isabel de Valois]

Isabel de Valois[1] fue la tercera esposa de Felipe II, hija de Enrique II de Francia y de Catalina de Médicis. Murió en 3 de octubre de 1568, a los veintidós de edad. Fue recogido por su maestro Juan López de Hoyos en 1569.

Es un poema "juvenil", evidencia "habilidad en la versificación", que es lo que dice Claube-Blecua (1947 y 1970). Lucía Megías (2016, 114) en una pura conjetura: "Este primer poema de Cervantes permite comprobar su vinculación con la vida cultural de palacio, en especial con la que reunía a su alrededor el príncipe don Carlos, entre los que se encontraba su ayuda de cámara el poeta Pedro Laínez, cuya amistad con Cervantes tuvo que comenzar en estos años. El soneto de Cervantes, según algunos críticos, está inspirado en dos octavas reales inéditas que el propio Laínez le dedicara al príncipe heredero, y que Cervantes podría haber escuchado en la *Academia* del Duque de Alba, en la «alcobilla»: *Príncipe digno bien de cuanto el cielo* (Al príncipe don Carlos en Alcalá)". De esa forma, el soneto cervantino podría fecharse en 1567, el príncipe don Carlos moriría en 1568 y la reina Isabel de Valois, a la que se dedica la relación de López de Hoyos,[2] de parto, en octubre de ese año.

Cierto es, por tanto, que el primer poema conocido de Cervantes es el soneto para Isabel de Valois, que publicó R. Foulché-Delbosc en 1899, un poema ¿académico?, en todo caso laudatorio-encomiástico, en el que se celebra su matrimonio con Felipe II, se subraya el carácter cristiano desde el inicio: *amparo universal del ser cristiano, / de quien la santa fama nunca calla*; mientras que en el segundo cuarteto se expone la *maiestas* del emperador español: *a quien Fortuna y Mundo se avasalla*, es decir, se someten; insiste en el especial *ingenio* que puede llegar a convertirse en divino, para terminar con el terceto, donde más allá de lo anecdótico, Cervantes se apropia de una tradición y formula el vínculo genérico del nuevo césar con esta elaboración evocadora del silencio ante el amor

consagrado.[3]

El templo en el que se realiza, el del monasterio de las Descalzas Reales o de santa Clara en Madrid,[4] presentaba cuatro lienzos con simbología relativa a la muerte; el recibimiento que se haría a Isabel de Valois en el cielo, por sus virtudes terrenas y contribución a la paz, de ahí el símbolo de la palma que llevaba el águila que se dirigía a la órbita celeste, etc.; y a la condición de reina; en otros lienzos o reposteros cercanos se utilizaron también elementos relacionados con la muerte y resurrección.[5] Se inicia: *Aquí el valor de la española tierra, / aquí la flor de la francesa gente,* en cierto modo reformula el tópico del *aquí yace* (*Hic iacet*) en una extensa tradición con un soneto por su especial dificultad técnica, regido además por la anáfora: *aquí.* El orden metafórico-hiperbólico se hace evidente: Isabel, aunque francesa, es reina española: *valor de la española tierra*; es decir, su matrimonio contribuyó a la paz que consolidaba el tratado de Chateaux-Cambrésis (1559); mientras que en el segundo cuarteto hiperboliza la presencia de la muerte (Garcilaso en soneto XXV: *En poco espacio yacen los amores*; Cervantes: *Aquí en pequeño espacio veis se encierra*) y es *causa que nuestro bien todo destierra.* De ahí, que los tercetos obligaran a sintetizar con una reflexión de *ingenio* la tristeza y el elogio en antítesis –vida / muerte, reino terrenal / reino celestial. El primero, sin duda, recuerdo de Garcilaso (soneto XVI: *No las francesas armas odïosas*, el poema *Para la sepultura de don Hernando de Guzmán* y en *Égloga III* el *epitafio* de Elisa en los vv. 233-248, en los que puede leerse: *unas letras escribía / como epitafio de la ninfa bella*); como afirma Elías L Rivers (1973, 124): “Los modelos todos podrían ser garcilasianos”, pero también se inscribía en la tradición de una composición poética cuyo fin básico consistía en el recuerdo-alabanza de un muerto.[6]

Serenísima reina, en quien se halla

lo que Dios pudo dar a un ser humano;

amparo universal del ser cristiano,

de quien la santa fama nunca calla.

Arma feliz, de cuya fina malla[5]

se viste el gran Felipe soberano,

ínclito rey del ancho suelo hispano

a quien Fortuna y Mundo se avasalla.

¿Cuál ingenio podría aventurarse

a pregonar el bien que estás mostrando,[10]

si ya en divino viese convertirse?

Que, en ser mortal, habrá de acobardarse,

y así, le va mejor sentir callando

aquello que es difícil de decirse.

2

[Epitafio: a la muerte de la reina Isabel de Valois]

De este soneto, anota previamente (1569) López de Hoyos: "….fue el primero [el epitafio-soneto cervantino] todos los cuales se pusieron con este ornato."- Claro está que, el llamar López de Hoyos a Miguel de Cervantes, «nuestro caro y amado discípulo», en un libro impreso en 1569, no quiere decir que Cervantes no hubiera estudiado bajo su dirección bastante antes de tal fecha". Los textos, en castellano, de López de Hoyos fueron reproducidos (incompletos) por José Simón Díaz7. Aludiendo pues a esto en estos epitafios [a los ilustres sentimientos que usan los reyes y señores que en sus enterramientos *celebran* estas *memorias*], no sin acuerdo pusimos esta antigüedad, pues con más justo título debemos nosotros nunca perder la memoria, una tan esclarecida reina como hemos tenido, y en especial siendo trasladada de nuestra mortalidad a la patria y eterna felicidad de los que viven,…"8 Los dos casos son llamativos: no puede haber referencia exacta a la sepultura puesto que están concebidos para los instantes previos al enterramiento efectivo de la reina. Lo mismo ocurre con las cuatro redondillas castellanas, es

decir, los cuarenta versos octosilábicos, *Cuando un estado dichoso…*, que como afirmaba López de Hoyos: "se usa de colores retóricos", la tópica laudatorio-hiperbólica vuelve a utilizarse e Isabel es *el valor del ser humano*, la muerte es una especie de prueba que roba *nuestro* hijas: Isabel y Catalina, reunidas en una metáfora astral: *claros luceros los dos* para 'remedio' de los no idos. Lo significativo, pues, no es el efecto *singular* o *innovador*, la eficacia de los poemas se conforma precisamente en el esquema previo que los sustenta, son poemas de *serie*, poemas laudatorios con formulaciones métricas variadas, dedicados a una reina muy alejada del conocimiento directo de Cervantes que es cantada con hipérboles, metáforas y tópicos elegíacos esperables, también supuestamente consoladores: la *memoria* se hace *amarga…* y el *consuelo* reside en las *prendas que más quesiste*, etc.

Aquí el valor de la española tierra,

aquí la flor de la francesa gente,9

aquí quien concordó lo diferente,

de oliva coronando aquella guerra.10

Aquí en pequeño espacio veis se encierra[5]

nuestro claro lucero de occidente;11

aquí yace enterrada la excelente

causa que nuestro bien todo destierra.

¡Mirad quién es el mundo y su pujanza,

y cómo, de la más alegre vida,[10]

la muerte lleva siempre la victoria!

También mirad la bienaventuranza

que goza nuestra reina esclarescida

en el eterno reino de la gloria.

3

[Redondilla castellana]

El siguiente texto lo contextualiza el maestro López de Hoyos: “Baxo deste en un festón [o adorno] bien iluminado, pusimos esta redondilla castellana”. Una variante del epitafio: *Cuando dejaba la guerra / libre nuestro hispano suelo*; la métrica, lo que llama redondilla castellana, es una copla real –terminología de Díaz Rengifo– en octosílabos y rima consonante (*abbab cddcd)*, con una organización interna dividida como en el soneto en dos partes características: los versos describen metafóricamente la paz por el casamiento de Isabel con Felipe y la muerte de la reina, y los versos finales (el *mortífero accidente* aparece en los vv. 9-10: *como el que no ve la llama / hasta que quemar se siente*) contienen la reflexión de ingenio que se toma del lenguaje amoroso y los daños que provoca con la imagen metafórica vegetal dominante de la reina-flor, y reina-rama. 12

Cuando dejaba la guerra

libre nuestro hispano suelo,

con un repentino vuelo

la mejor flor de la tierra

fue trasplantada en el cielo.[5]

Y, al cortarla de su rama,

el mortífero accidente

fue tan oculto a la gente

como el que no ve la llama

hasta que quemar se siente.[10]

4

[Cuatro redondillas castellanas a la muerte de su Majestad]

El transcrito *Epitaphio* (fol. 145 de la *Historia*) figura como de Cervantes en el Índice del libro de López de Hoyos; que escribe: "Estas cuatro redondillas castellanas a la muerte de su Majestad, en las cuales, como en ellas parece, se usa de colores retóricos, y en la última se habla con su Majestad, son, con una elegía que aquí va, de Miguel de Cervantes, nuestro caro y amado discípulo."13 Retoricismo de escuela efectivamente; la tópica laudatorio-hiperbólica vuelve a utilizarse e Isabel es *el valor del ser humano*, la muerte es una especie de prueba que roba *nuestro reposo*, la *memoria* se hace *amarga*… y el *consuelo* reside en las *prendas que más quesiste*, sus hijas: Isabel y Catalina, reunidas en una metáfora astral: *claros luceros los dos* para 'remedio' de los no idos. Lo significativo, pues, no es el efecto *singular* o *innovador*, la eficacia de los poemas se conforma precisamente en el esquema previo que los sustenta, son poemas de *serie*, poemas laudatorios con formulaciones métricas variadas, dedicados a una reina muy alejada del conocimiento directo de Cervantes que es cantada con hipérboles, metáforas y tópicos elegíacos esperables, también supuestamente consoladores.

Cuando un estado dichoso

esperaba nuestra suerte,

bien como ladrón famoso,

vino la invencible muerte

a robar nuestro reposo.[5]

Y metió tanto la mano

aqueste fiero tirano,

por orden del alto cielo,

que nos llevó deste suelo

el valor del ser humano.[10]

¡Cuán amarga es tu memoria,

oh dura y terrible faz![14]

Pero en aquesta victoria,

si llevaste nuestra paz,

fue para dalle más gloria.[15]

Y, aunquel dolor nos desvela,

una cosa nos consuela:

ver que al reino soberano

ha dado un vuelo temprano

nuestra muy cara Isabela.[15][20]

Una alma tan limpia y bella,

tan enemiga de engaños,

¿qué pudo merecer ella,

para que en tan tiernos años

dejase el mundo de vella?[25]

Dirás, Muerte, en quien se encierra

la causa de nuestra guerra,

para nuestro desconsuelo,

que cosas que son del cielo

no las merece la tierra.[30]

Tanto de punto subiste

en el amor que mostraste,

que, ya que al cielo te fuiste,

en la tierra nos dejaste

las prendas que más quesiste.16[35]

5

[La elegía que, en nombre de todo el estudio, el sobredicho (Cervantes) compuso, dirigida al Ilustrísimo y Reverendísimo Cardenal don Diego de Espinosa, etc., en la cual con bien elegante estilo se ponen cosas dignas de memoria] 17

Aparece en la misma *Relación* de López de Hoyos.

Pudiera resultar sorprendente que no estuviera dirigida al propio rey viudo como sería esperable, pero la *maiestas* implicaba un gesto de *humilitas*, y don Diego de Espinosa fue un consejero muy cercano al rey. Por eso, tras la inicial pregunta retórica: *¿A quién irá mi doloroso canto, / o en cúya oreja sonará su acento, / que no deshaga el corazón en llanto?*,18 el propio Cervantes desvela las claves de esta elección: y es que frente al *hado secutivo violento* (v. 6) el *dolor, tristeza y desconsuelo* llega a repartirse en el *triste canto* (vv. 8 y 9), además el cantor elegíaco no se olvida de su condición de obispo (vv. 43-44) y, por tanto, condensa un *divino ingenio* (v. 48) que servirá para atenuar el dolor del rey. La doble condición o perspectiva sobre la vida-muerte del consejero imperial Espinosa es la que puede emplearse en la evocación del consuelo para el rey, pues si *su esperanza muerta* (v. 52), el dolor… dominan y extravían la precaria supervivencia, la incierta necesidad de vivir, etc., la propia memoria convierte en *victoria* cristiana el curso de estas vicisitudes humanas.

El dolor de la pérdida, de la *invencible muerte,* tiene además efectos

sobre la naturaleza: *Entristeció a la tierra su verano, / secó su paraíso fresco y tierno* (vv. 22-23), *Volvió la primavera en frío invierno* (v. 25) … hasta *Cuanto ya nos venía la temprana / dulce fruta del árbol deseado, / vino sobre él la frígida mañana* (vv. 34-36). El contenido moral de la muerte transmite el valor didáctico de la naturaleza que ahora se conforma y envuelve en una especie de *imitatio* del dolor, lo exterior como paradigma de la tribulación y desolación. Un trastocamiento general de lo positivo en negativo, mediante antítesis, en el que incluso participan las aves: *Verás que en árbor verde no hace vuelo / el ave más alegre, antes ofresce / en su amoroso canto triste duelo* (vv. 64-66); o cómo la muerte altera y convierte el día en noche: *Contino en grave llanto se anochece / el triste día* (vv. 67-68). Por encima de todo, la hiperbolización de la reina en el apóstrofe: *Alma bella, del cielo merescida, / ¡mira cuál queda el miserable suelo / sin la luz de tu vista esclarescida!* (vv. 61-63), un tono admonitorio que contribuye al *movere.* Hacia la mitad del poema y cuando se han introducido elementos diversos: desde la justificación en la elección del personaje para la consolación hasta las lamentaciones tópicas y prosopopéyicas de y sobre la muerte, hiperbolización generalizada, etc., se lee: *anudaré de nuevo el roto hilo* (v. 107) y *Lágrimas pediré al corriente Nilo, / un nuevo corazón [y] al alto cielo, / y a las más tristes musas triste estilo* (vv. 109-111). En cierto modo, son dos tercetos de *transición* que muestran esa especie de 'dispersión' temática anterior en el *roto hilo* y el tópico hiperbólico del llanto con el Nilo, que dan paso a la segunda parte de la elegía: el rey Felipe II y España, los motivos luctuosos pueden parecer inciertos, dudosos, pero todos son admisibles en esta *consolatio*, y el duelo *que a España en brazos de la muerte tiene*, */ no quiso Dios dejarle sin consuelo* (vv. 113-114) dejan paso al terceto: *Dejole al gran Filipo, que sostiene, / cual firme basa, al alto firmamento, / el bien o desventura que le viene* (vv. 115-117). A partir de aquí, la *maiestas cesárea* se impone y hegemoniza (*que desde un polo al otro resplandece*, v. 180) e incluso la muerte de una reina contribuye con su valor negativo a los intereses de la Monarquía Universal que representa el rey. La *apoteosis*, habitualmente representada en un héroe militar, parece alejarse de Felipe II, muy distanciado de la imagen proyectada por su padre en este sentido y, a pesar de esta circunstancia, el rey funcionará como si lo fuera, sólo que a través de sus desgracias, dolores, sufrimiento y paciencia, así conseguirá ese mundo ideal que es la gloria celestial: *Y aquel que*

no ha gustado de la guerra, / a do se aflige el cuerpo y la memoria, / paresce Dios del cielo le destierra (vv. 145-147), pero los *amargos sospiros dolorosos*, las *lágrimas*, la pérdida del hijo (el heredero, don Carlos en 1568) hacen que el rey esté *de todo su placer desposeído* (v. 156) y la *paciencia* lo salve de tanto sufrimiento. El canto, ahora, sirve para *declarar* el sentido de la imagen que va construyendo del rey, una enseñanza de carácter universal, a pesar de los elementos concretos que se utilizan. No hay posibilidad de ambigüedad en esta lección didascálica sobre el sufrimiento y, sobre todo, en ese *padecer*, la presencia del cardenal Espinosa deviene en providencial o, si se quiere necesaria e indispensable: *Del alto cielo ha sido consolado / concederle acá vuestra persona* (vv. 160-161) y, además, *mira por su honra y por su estado* (v. 163). Y si a esto se une que la reina *pasea* por el cielo o *alto alcázar*, la *afligida España* se levanta: *Que, mientra[s] fuere el cielo mejorando / del soberano rey la larga vida, / no es bien que se consuma lamentando* (vv. 184-186). La correlación de cielo-reina y suelo-rey permiten el desplazamiento hacia Espinosa y el propio poeta, con la convención de la *humilitas* (ante el *gran señor*, frente al *tan temeroso* escritor), en el final de la elegía (vv. 196-199): *Con esto cese el canto dolorido, / magnánimo señor*". Así, la *consolatio* pública permite extraer las propias sensaciones para que no ya el rey, sino *el ancho suelo hispano* se mantengan en ese nivel paradigmático del conocimiento religioso que, ante lo temible de la muerte, permite la inclusión de la otra vida y la serenidad de un canto que percibe la pérdida y la ausencia como prueba de memoria y visión de salvación.

¿A quién irá mi doloroso canto,

o en cúya oreja sonará su acento,

que no deshaga el corazón en llanto?

A ti, gran Cardenal, yo le presento,

pues vemos te ha cabido tanta parte[5]

del hado secutivo19 vïolento.

Aquí verás que el bien no tiene parte:

todo es dolor, tristeza y desconsuelo

lo que en mi triste canto se reparte.

¿Quién dijera, señor, que un solo vuelo

de una ánima beata20 al alta cumbre,

pusiera en confusión al bajo suelo?

Mas, ¡ay!, que yace muerta nuestra lumbre:

el alma goza de perpetua gloria,

y el cuerpo de terrena pesadumbre.

No se pase, señor, de tu memoria

cómo en un punto la invincible muerte

lleva de nuestras vidas la victoria.

Al tiempo que esperaba nuestra suerte

poderse mejorar, la sancta mano

mostró por nuestro mal su furia fuerte.

Entristeció a la tierra su verano,

secó su paraíso fresco y tierno,

el ornato añubló del ser cristiano.

Volvió la primavera en frío invierno,

trocó en pesar su gusto y alegría,

tornó de arriba abajo su gobierno.

Pasose ya aquel ser, que ser solía

a nuestra obscuridad claro lucero,

sosiego del antigua tiranía.[30]
A más andar el término postrero
llegó, que dividió con furia insana
del alma sancta el corazón sincero.
Cuanto ya nos venía la temprana
dulce fruta del árbol deseado,[35]
vino sobre él la frígida mañana.21
¿Quien detuvo el poder de Marte airado
que no pasase más el alto monte,
con prisiones de nieve aherrojado?22
No pisará ya más nuestro horizonte,[40]
que a los campos Elíseos es llevada
sin ver la obscura barca de Caronte.23
A ti, fiel pastor de la manada
seguntina,24 es justo y te conviene
aligerarnos carga tan pesada.[45]
Mira el dolor que el gran Filipo tiene:
allí tu discreción muestre el alteza
que en tu divino ingenio se contiene.
Bien sé que le dirás que a la bajeza
de nuestra humanidad es cosa cierta[50]
no tener solo un punto de firmeza.

Y que, si yace su esperanza muerta,

y el dolor vida y alma le lastima,

que a do la cierra, Dios abre otra puerta.25

Mas, ¿qué consuelo habrá, señor, que oprima[55]

algún tanto sus lágrimas cansadas

si una prenda perdió de tanta estima?

Y más si considera las amadas

prendas26 que le dejó en la dulce vida

y con su amarga muerte lastimadas.[60]

Alma bella, del cielo merescida,

¡mira cuál queda el miserable suelo

sin la luz de tu vista esclarescida!

Verás que en árbor verde no hace vuelo

el ave más alegre, antes ofresce[65]

en su amoroso canto triste duelo.

Contino en grave llanto se anochece

el triste día que te imaginamos

con aquella virtud que no perece.

Mas deste imaginar nos consolamos[70]

en ver que merescieron tus deseos

que goces ya del bien que deseamos.

Acá nos quedarán por tus trofeos

tu cristiandad, valor y gracia estraña,
de alma sancta sanctísimos arreos.27[75]
De hoy más, la sola y afligida España,28
cuando más sus clamores levantare
al summo hacedor y alta compaña,
cuando más por salud le importunare
al término postrero que perezca,[80]
y en el último trance se hallare;
sólo podrá pedirle que le ofrezca
otra paz, otro amparo, otra ventura
que en obras y virtudes le parezca.
El vano confiar y la hermosura,[85]
¿de qué nos sirve si en pequeño instante
damos en manos de la sepultura?
Aquel firme esperar sancto y constante,
que concede a la fe su cierto asiento
y a la querida hermana ir adelante,[90]
adonde mora Dios, en su aposento
nos puede dar lugar dulce y sabroso,29
libre de tempestad y humano viento.
Aquí, señor, el último reposo
no puede perturbarse, ni la vida[95]

temer más otro trance doloroso.

Aquí con nuevo[30] ser es conducida

entre las almas del inmenso coro[31]

nuestra Isabela, reina esclarescida.

Con tal sinceridad guardó el decoro,

do al precepto divino más se aspira,

que meresce gozar de tal tesoro.

¡Ay muerte!, ¿contra quién tu amarga ira

quesiste ejecutar para templarme

con profundo dolor mi triste lira?

Si nos cansáis, señor, ya de escucharme,

anudaré[32] de nuevo el roto hilo,

que la ocasión es tal que ha desforzarme.

Lágrimas pediré al corriente Nilo,[33]

un nuevo corazón [y][34] al alto cielo,

y a las más tristes musas[35] triste estilo.

Diré que al duro mal, al grave duelo

que a España en brazos de la muerte tiene,

no quiso Dios dejarle sin consuelo.

Dejole al gran Filipo, que sostiene,

cual firme basa,[36] al alto firmamento,

el bien o desventura que le viene.

De aquesto, vos lleváis el vencimiento,
pues deja en vuestros hombros él la carga
del cielo y de la tierra, y pensamiento.[120]
La vida, que en la vuestra ansí se encarga,
muy bien puede vivir leda37 y segura,
pues de tanto cuidado se descarga.
Gozando, como goza, tal ventura,
el gran señor del ancho suelo hispano,[125]
su mal es menos y nuestra desventura.38
Si el ánimo real, si el soberano
tesoro le robó en un solo día
la muerte airada con esquiva mano,
regalos son que el summo Dios envía[130]
a aquel que ya le tiene aparejado
sublime asiento en la alta hiera[r]quía.
Quien goza quïetud siempre en su estado,
y el efecto le acude a la esperanza,
y a lo que quiere nada le es trocado;[135]
argúyese que poca confianza
se puede tener dél que goce y vea
con claros ojos bienaventuranza.39
Cuando más favorable el mundo sea,

cuando nos ría el bien todo delante,[140]

y venga al corazón lo que desea,

tiénese de esperar que en un instante

dará con ello la Fortuna en tierra,

que no fue ni será jamás constante.

Y aquel que no ha gustado de la guerra,[145]

a do se aflige el cuerpo y la memoria,

paresce Dios del cielo le destierra.

Porque no se coronan en la gloria

si no es los capitanes valerosos,

que llevan de sí mesmos la victoria.40[150]

Los amargos sospiros dolorosos,

las lágrimas si[n] cuento que ha vertido,

¿quién nos puede su vista hacer dichosos?41

El perder a su hijo tan querido,42

aquel mirarse y verse cuál se halla[155]

de todo su placer desposeído.

¿Qué se puede decir43 sino batalla

adonde le hemos visto siempre armado

con la paciencia, que es muy fina malla?

Del alto cielo ha sido consolado,[160]

[con] concederle acá vuestra persona,44

que mira por su honra y por su estado.
De aquí saldrá a gozar de una corona
más rica, más preciosa y muy más clara,
que la que ciñe al hijo de Latona.45[165]
Con él vuestra virtud, al mundo rara,
se tiene de estender de gente en gente,46
sin poderlo estorbar Fortuna avara.
Resonará el valor tan excelente
que os ciñe, cubre, ampara y os rodea,[170]
de donde sale el Sol hasta Occidente.
Y allá en el alto alcázar do pasea47
en mil contentos nuestra reina amada,
si puede desear,48 sólo desea
que sea por mil siglos levantada[175]
vuestra grandeza, pues que se engrandece,
el valor de su prenda deseada.
Que [en] vuestro poderío se paresce
del católico rey la summa alteza,
que desde un polo al otro resplandesce.[180]
De hoy más, deje del llanto la fiereza
el afligida España, levantando
con verde lauro ornada la cabeza.

Que, mientra[s] fuere el cielo mejorando

del soberano rey la larga vida,[185]

no es bien que se consuma lamentando.

Y en tanto que arribare a la subida

de la inmortalidad vuestra alma pura,49

no se entregue al dolor tan de corrida;

y más, que el grave rostro de hermosura,[190]

por cuya ausencia vive sin consuelo,

goza de Dios en la celeste altura.

¡Oh trueco glorïoso, oh sancto celo,

pues con gozar la tierra has merecido

tender tus pasos por el alto cielo![195]

Con esto cese el canto dolorido,

magnánimo señor, que por mal diestro,

queda tan temeroso y tan corrido

cuanto yo quedo, gran señor, por vuestro.50

6

[Soneto a Bartolomé Rufino de Chamberí *Sopra la desolatione della goletta*] 51

El libro de B. Rufino lleva dedicatoria de 1577. Cervantes compartió esclavitud en Orán; pero el libro no llegó a publicarse. Se han conservado manuscritos en la BN de Turín.52 El primero en reproducirlos fue Hartzenbusch (1863), pero luego se quemó en el

incendio de 1904.53

El primero destaca las virtudes del amigo para la escritura en el primer cuarteto; en el segundo insiste en su óptimo valor: *Del siempre verde lauro coronado*, pero donde se concentra el interés es en la superación del *triste destino*. Los tercetos sirven para retomar la libertad: y colocarlo a la altura del máximo historiador romano, Tito Livio, al que incluso *oscurece*.

¡Oh cuán claras señales habéis dado,

alto Bartholomeo de Ruffino,[68]

que de Parnaso y Ménalo[54] el camino

habéis dichosamente paseado!

Del siempre verde lauro coronado[5]

seréis, si yo no soy mal adivino,

si ya vuestra fortuna y cruel destino

os saca de tan triste y bajo estado.

Pues libre de cadenas vuestra mano,

reposando[55] el ingenio, al alta cumbre[10]

os podéis levantar seguramente,

oscureciendo al gran Livio romano,

dando de vuestras obras tanta lumbre

que bien merezca el lauro vuestra frente.

7

[En alabanza de la misma obra]

Si el primer soneto se centraba sobre todo en el escritor-amigo que participa en acontecimientos bélicos, el segundo se dedica al texto histórico y los cuartetos con la utilización de figuras de repetición y antítesis más o menos difusas, la construcción de la *larga memoria* al concluir subraya el valor *arqueológico* de esta tipología textual; en el caso de Cervantes lo importante es su valor contextual y vitalista: todavía en Argel se afirma contra la esterilidad de la escritura (*entre pesados yerros apretado*) y, además, de mostrar que el cautiverio tenía momentos de existencia en cierto modo al margen de esa condición,56 servía para negar la existencia única de esa condición, un proceso histórico de *olvido* en el que la escritura de poemas *salvaba* de una lógica del mundo y un destino que no se quieren considerar inevitables.

Si, ansí como de nuestro mal se canta

en esta verdadera, clara historia,

se oyera de cristianos la victoria,

¡cuál fuera el fruto desta rica planta!

Ansí cual es, al cielo se levanta,[5]

y es digna de inmortal, larga memoria,

pues, libre de algún vicio y baja escoria,

al alto ingenio admira, al bajo espanta.

Verdad, orden, estilo claro y llano,

cual a perfecto historiador conviene,[10]

en esta breve suma está cifrado.

¡Felice ingenio, venturosa mano,

que entre pesados yerros apretado,

tal arte y tal virtud en sí contiene!

8

[Epístola: de Miguel de Cervante [s] , captivo, a Mateo Vázquez, mi señor]

Se trata, como dijimos, del poema “suelto” más discutido de Cervantes, en donde se insertan versos auténticos de Cervantes, cono se sabe, del *Trato de Argel*. Recientemente se ha encontrado una copia en la biblioteca Zabálburu (en el mismo palacio, en Madrid) en donde hay parte de los papeles del conde de Altamira (otros muchos, en el Instituto Valencia de don Juan, en Suiza, etc.). La consulta de los fondos Zabálburu, catalogada informáticamente, suele ser muy difícil, entre otras cosas porque solo hay dos puestos de consulta.

Extraemos de Schevill-Bonilla (1922, VI, 21) los datos esenciales sobre Mateo Vázquez: “Nació hacia 1542, en Argel, adonde estuvo cautiva su madre, doña Isabel de Luchiano. Fue protegido por el canónigo sevillano Diego Vázquez de Alderete, y entró, en 1565, al servicio de Diego de Espinosa, Presidente del Consejo de Castilla (a quien Cervantes dirigió la *Elegía* que antes hemos transcrito). Muerto Espinosa, pasó Mateo Vázquez, ordenado de sacerdote, al servicio de Felipe II, que le nombró, en 1573, Secretario de Estado, y le demostró siempre singular aprecio, preferencia que contrarió mucho a Antonio Pérez y a la Princesa de Évoli, que llamaban a Vázquez «arraez moro, venido de Argel»..57

Al final del texto que editan, señalan: “Vanos han sido nuestros esfuerzos para dar con el original de esta *Epístola*. Hallose en el archivo del conde de Altamira, el año 1863, en un legajo que contenía, además, bajo el rótulo «Diversos, de curiosidad», varios escritos de Lope de Vega (entre ellos la comedia autógrafa *El Primer Benavides*?), las cuentas del Gran Capitán y una Biblia en vitela. La primera edición se publicó en *La Época* de 23 de abril de 1863 (plana tercera, col. 2.ª), «conservando, hasta donde lo permiten los actuales tipos de imprenta, la ortografía del original.58

No puede negarse que encierra cierto misterio todo lo relativo a esta *Epístola*. Ninguno de los que la imprimieron en 1863 describe el

manuscrito. Hartzenbusch se limita a decir que «es *copia* de buena letra», sin afirmar nada respecto de la fecha probable de semejante copia. También es raro, a pesar de la actual dispersión del archivo de Altamira, que tan celebrado documento sea hoy «de ignorado paradero».59 En nuestro artículo "Historia y poesía…", (1987, 116-121) se analizan y resumen las posturas críticas contradictorias sobre la autoría de la *Epístola*…

Ahora los trabajos de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero: "La *Epístola a Mateo Vázquez*, redescubierta y reivindicada" y, sobre todo, su monografía *La Epístola a Mateo Vázquez*… (2010), incorporan una edición paleográfica del manuscrito de la Biblioteca Zabálburu, fondo Altamira, caja 154 –en un legajo no exento: *Diversos de curiosidad*– la *Epístola* en págs. 173-182; contrastada con la de Hartzenbusch (1863) y, sobre todo, con la de Schevill-Bonilla (1922). También la ha editado J. Blasco, que sigue a Gonzalo Sánchez-Molero (2014, 369-397) y no duda de su autenticidad.

La epístola, tal como se *descubre* y *redescubre*, consta de 244 versos en tercetos encadenados con la triple división clásica: *captatio benevolentiae, narratio* y *petitio.* Se trata más de un esquema ideal que de una realidad estructural: en los primeros versos se unen la memoria de la vinculación Cervantes-Vázquez (90 vv.) con el memorial de servicios militares (salida de España, vv. 103-108; Lepanto, vv.109-144; Corfú, Navarino y Túnez, vv. 145-165), el comienzo de su cautiverio tras el asalto a la galera *Sol* (una especie de resumen de sus *servicios* al imperio); los vv. 202-234 pueden considerarse como una *expositio* de la situación militar de Argel; y la *conclusio* en la que se reúnen la necesaria intervención militar, incluso sólo el anuncio de esa empresa, la situación de los cautivos-esclavos cristianos en los *baños* con la desesperación del yo lírico.60 Lo cierto es que a partir del v. 178*: Cuando llegué vencido y vi la tierra*, es donde se inicia el parlamento en tercetos de Saavedra, el cautivo, en *El trato de Argel*, en realidad, se materializa una situación dramática, es decir, se trata del discurso de un cautivo a otro, Leonardo, que conoce la desesperación de ese estado y, por tanto, supone construir una memoria en la que subyacen diversos elementos: desde la presencia de Garcilaso a lo elegíaco o nostálgico: *Estas cosas volviendo en mi memoria / las lágrimas trujeron a los ojos* (vv. 190-191). El soldado-cautivo plantea cómo

comprender lo incomprensible y, a pesar de los tercetos encadenados, los signos son ilegibles por el deseo del sinsentido –entrevista soñada-deseada con el rey, diálogo monologado ante él del cautivo…– y concluyen en la desesperanza: *Mas a todo silencio poner quiero, / que temo que mi pluma ya os ofende, / y al trabajo me llaman donde muero* (vv. 242-244). Las imágenes, las aspiraciones, las palabras no se pueden imponer a los *baños* argelinos y la construcción del poema opta por el silencio.

Si el bajo son de la zampoña mía,

señor, a vuestro oído no ha llegado[61]

en tiempo que sonar mejor debía,

no ha sido por la falta de cuidado,

sino por sobra del que me ha traído[5]

por estraños caminos desvïado.

También por no adquirirme de atrevido

el nombre odioso, la cansada mano

ha encubierto las faltas del sentido.

Mas ya que el valor vuestro sobrehumano[10]

de quien tiene noticia todo el suelo,

la graciosa altivez, el trato llano

aniquilan el miedo y el recelo

que ha tenido hasta aquí mi humilde pluma,

de no quereros descubrir su vuelo,[15]

de vuestra alta bondad y virtud suma[62]

diré lo menos, que lo más no siento

quién de cerrarlo en verso se presuma.
Aquel que os mira en el subido asiento
do el humano favor puede encumbrarse,[20]
y que no cesa el favorable viento,
y él se ve entre las ondas anegarse
del mar de la privanza, do procura,
o por *fas* o por *nefas*, levantarse,
¿quién dubda que no dice: «La ventura[25]
ha dado en levantar este mancebo
hasta ponerle en la más alta altura;
ayer le vimos inexperto y nuevo
en las cosas que agora mide y trata
tan bien que tengo envidia y las apruebo?»[30]
Desta manera se congoja y mata
el envidioso, que la gloria ajena
le destruye, marchita y desbarata.
Pero aquel que con mente más serena
contempla vuestro trato y vida honrosa,[35]
y [del] alma dentro, de virtudes llena,
no la inconstante rueda presurosa
de la falsa fortuna, suerte o hado,
signo, ventura, estrella ni otra cosa,

dice que es causa que en el buen estado[40]

que agora poseéis os haya puesto,

con esperanza de más alto grado;

mas solo el modo del vivir honesto,

la virtud escogida que se muestra

en vuestras obras y apacible gesto,[45]

esta dice, señor, que os da su diestra

y os tiene asido con sus fuertes lazos

y a más y a más subir siempre os adiestra.

¡Oh sanctos, oh agradables dulces brazos [lazos]

de la sancta virtud, alma y divina,[50]

y sancto quien recibe sus abrazos!

Quien con tal guía, como vos, camina,

¿de qué se admira el ciego vulgo bajo

si a la silla más alta se avecina?

Y, puesto que no hay cosa sin trabajo,[55]

quien va sin la virtud va por rodeo,

y el que la lleva va por el atajo.

Si no me engaña la experiencia, creo

que se ve mucha gente fatigada

de un solo pensamiento y un deseo.[60]

Pretenden más de dos llave dorada,63

muchos un mesmo cargo, y quien aspira
a la fidelidad de una embajada.
Cada cual por sí mesmo al blanco tira
do asestan otros mil, y sólo es uno[65]
cuya saeta dio do fue la mira.
Y este quizá, qua nadie fue importuno
ni a la soberbia puerta del privado
se halló, después de vísperas, ayuno,
ni dio ni tuvo a quien pedir prestado:[70]
solo con la virtud se entretenía
y en Dios y en ella estaba confiado.
Vos sois, señor, por quien decir podría,
y lo digo y diré sin estar mudo,
que sola la virtud fue vuestra guía;[75]
y que ella sola fue bastante y pudo
levantaros al bien do estáis agora,
privado humilde, de ambición desnudo.
¡Dichosa y felicísima la hora,
donde tuvo el real conoscimiento[80]
noticia del valor que anida y mora
en vuestro reposado entendimiento,
cuya fidelidad, cuyo secreto

es de vuestras virtudes el cimiento!

Por la senda y camino más perfecto64[85]

van vuestros pies, que es la que el medio

tiene y la que alaba el seso más discreto.

Quien por ella camina, vemos viene

a aquel dulce, süave paradero

que la felicidad en sí contiene.[90]

Yo, que el camino más bajo y grosero

he caminado en fría noche escura,

he dado en manos del atolladero,

y en la esquiva prisión, amarga y dura,

adonde agora quedo, estoy llorando[95]

mi corta, infelicísima ventura,

con quejas tierra y cielo importunando,

con suspiros el aire escuresciendo,

con lágrimas el mar acrescentando.

Vida es esta, señor, do estoy muriendo,[100]

entre bárbara gente descreída

la mal lograda juventud perdiendo.

No fue la causa aquí de mi venida

andar vagando por el mundo acaso,

con la vergüenza y la razón perdida.[105]

Diez años ha que tiendo y mudo el paso[65]
en servicio del gran Filipo nuestro,
ya con descanso, ya cansado y laso;
y en el dichoso día[66] que siniestro
tanto fue el hado a la enemiga armada
cuanto a la nuestra favorable y diestro,
de temor y de esfuerzo acompañada,
presente estuvo mi persona al hecho,
más de speranza que de hierro armada.
Vi el formado escuadrón roto y deshecho,
y de bárbara gente y de cristiana
rojo en mil partes de Neptuno el lecho[67];
la muerte airada con su furia insana
aquí y allí con priesa discurriendo,
mostrándose a quién tarda, a quién temprana;
el son confuso, el espantable estruendo,
los gestos de los tristes miserables
que entre el fuego y agua iban muriendo;
los profundos sospiros lamentables
que los heridos pechos despedían,
maldiciendo sus hados detestables.
Helóseles la sangre que tenían

cuando, en el son de la trompeta nuestra,
su daño y nuestra gloria conoscían.
Con alta voz, de vencedora muestra,
rompiendo el aire claro, el son [sol] mostraba
ser vencedora la cristiana diestra.68
A esta dulce sazón [razón] yo, triste, estaba
con la una mano de la espada asida,
y sangre de la otra derramaba.
El pecho mío de profunda herida
sentía llagado, y la siniestra mano
estaba por mil partes ya rompida.
Pero el contento fue tan soberano
qu'a mi alma llegó, viendo vencido
el crudo pueblo infiel por el cristiano,
que no echaba de ver si estaba herido,
aunque era tan mortal mi sentimiento,
que a veces me quitó todo el sentido.
Y en mi propia cabeza el escarmiento
no me pudo estorbar que el segundo año
no me pusiese a discreción del viento,69
y al bárbaro, medroso pueblo estraño
vi recogido, triste, amedrentado

y con causa temiendo de su daño.[150]

Y al reino tan antiguo y celebrado,70

a do la hermosa Dido fue rendida71

al querer del troyano desterrado,

también, vertiendo sangre aún la herida

mayor, con otras dos, quise hallarme,72[155]

por ver ir la morisma de vencida.

¡Dios sabe si quisiera allí quedarme

con los que allí quedaron esforzados,

y perderme con ellos, o ganarme!

Pero mis cortos, implacables hados,[160]

en tan honrosa empresa no quisieron

que acabase la vida y los cuidados;

y al fin por los cabellos me trujeron

a ser vencido por la valentía

de aquellos que después no la tuvieron.[165]

En la galera Sol, que escurescía

mi ventura su luz, a pesar mío,

fue la pérdida de otros y la mía.73

Valor mostramos al principio y brío,

pero después, con la experiencia amarga,[170]

conoscimos ser todo desvarío.

Sentí de ajeno yugo la gran carga,

y en las manos sacrílegas malditas

dos años ha que mi dolor se alarga.74

Bien sé que mis maldades infinitas[175]

y la poca atrición que en mí se encierra

me tiene entre estos falsos ismaelitas.75

Cuando llegué vencido y vi la tierra76

tan nombrada en el mundo, que en su seno

tantos piratas cubre, acoge y cierra,77[180]

no pude al llanto detener el freno,78

que, a mi despecho, sin saber lo que era,

me vi el marchito rostro de agua lleno.

Ofresciose a mis ojos la ribera

y el monte donde el grande Carlo79 tuvo[185]

levantada en el aire su bandera,

y el mar que tanto esfuerzo no sostuvo,

pues, movido de envidia de su gloria,

airado entonces más que nunca estuvo.80

Estas cosas, volviendo en mi memoria,[190]

las lágrimas trujeron a los ojos,

movidas de desgracia tan notoria.

Pero si el alto cielo en darme enojos

no está con mi ventura conjurado,
y aquí no lleva muerte mis despojos,[195]
cuando me vea en más alegre estado,
si vuestra intercesión, señor, me ayuda
a verme ante Filipo arrodillado,
mi lengua balbuciente y cuasi muda
pienso mover en la real presencia,[200]
de adulación y de mentir desnuda,81
diciendo: «Alto señor, cuya potencia
sujetas trae mis bárbaras naciones
al desabrido yugo de obediencia,
a quien los negros indios con sus dones[205]
reconoscen honesto vasallaje,
trayendo el oro acá de sus rincones:
despierte en tu real pecho el gran coraje,
la gran soberbia con que una bicoca82
aspira de contino a hacerte ultraje.[210]
La gente es mucha, mas su fuerza es poca,
desnuda, mal armada, que no tiene
en su defensa fuerte, muro o roca;
cada uno mira si tu armada viene
para dar a sus pies el cargo y cura[215]

de conservar la vida que sostiene.
Del amarga prisión triste y escura,
adonde mueren veinte mil cristianos,
tienes la llave de su cerradura.
Todos, cual yo, de allá, puestas las manos,
las rodillas por tierra, sollozando,
cercados de tormentos inhumanos,
valeroso señor, te están rogando
vuelvas los ojos de misericordia
a los suyos, que están siempre llorando.
Y, pues te deja agora la discordia,
que hasta aquí te ha oprimido y fatigado,
y gozas de pacífica concordia,83
haz, ¡oh buen rey!, que sea por ti acabado
lo que con tanta audacia y valor tanto
fue por tu amado padre comenzado.
Sólo el pensar que vas pondrá un espanto
en la enemiga gente, que adevino
ya desde aquí su pérdida y quebranto».
¿Quién dubda que el real pecho begnino
no se muestre, escuchando la tristeza
en que están estos míseros contino?

Bien paresce que muestro la flaqueza

de mi tan torpe ingenio, que[84] pretende

hablar tan bajo ante tan alta alteza,[240]

pero el justo deseo la defiende…

Mas a todo silencio poner quiero,

que temo que mi pluma ya os ofende,

y al trabajo me llaman donde muero.

9

[Al señor Antonio Veneziani]

Al señor Antonio Veneziani: las octavas van precedidas de esta carta: "Señor mío: Prometo a v. md., como cristiano, que son tantas las imaginaciones que me fatigan, que no me han dejado cumplir como quería estos versos que a v. md. envío, en señal del buen ánimo que tengo de servirle, pues él me ha movido a mostrar tan presto las faltas de mi ingenio, confiado en que el subido de v. md. recibirá la disculpa que doy, y me animará a que, en tiempo de mas sosiego, no me olvide de celebrar como pudiere el cielo que a v. md. tiene tan sin contento en esta tierra, de la cual Dios nos saque y a v. md. lleve a aquella donde su Celia vive. En Argel, los seis de noviembre 1579. De v. md. verdadero amigo y servidor, MIGUEL DE CERBANTES."[85]

La experiencia que Cervantes *muestra* a su amigo, el de *tierno pecho*, es difícil no por no saber utilizar los tópicos o medios líricos a su alcance, sino por un canto que, si se tienen en cuenta las condiciones o contexto de la escritura, nos conduce a un momento en el que la *materia* amorosa (ligada a las plurimembraciones, efectos cultistas, neoplatónicos…) y la propia lírica que representa sea el más adecuado.

La segunda octava, ahora expresamente dirigida a Celia, vuelve a

utilizar los mismos elementos en variantes: *por Celia al cielo empíreo levantaros* (v. 12, además de la paronomasia, el pleonasmo del 'cielo-paraíso'), la antítesis en *Dichoso el desdichado*, etc. Aunque tras este inicio, la conceptualización se sustancia en una abstracción mayor: *En los conceptos que la pluma / de la alma en el papel ha trasladado* (vv. 17-18); antítesis: *cielo sepultado* (v. 20), etc. La posibilidad de combinaciones: ritmo, rima, número de sílabas, puntos de vista… diferencian el límite métrico dentro del conceptual, ese en el que prevalece un cierto irracionalismo: *que no puede morir quien no es del suelo* (v. 23) y el discurso poético avanza para signar una imposibilidad: la de decir lo que nadie ha podido, como si la octava pudiera exhibir una especie de no coincidencia o una desconexión entre el elemento lírico y el sentido. A partir de aquí, el desarrollo de la primera estrofa (vv. 25-32). En primer lugar, los *danni d'amore* en antítesis: cielo / infierno, cielo / suelo, cielo / tierra, tierra / destierra…, repeticiones pleonásticas: *fuerza, vuestra, vuestro*… la íntima discordia, la discordancia previsible (como en ese discurso lírico provenzal, el *descort*) que, sin embargo, es engañosa, puesto que se busca *un bien perfecto* y el cielo *ya os da guerra, ya paz, y [a] fuego y hielo*. Aunque lo que parece una adaptación a tópicos o a que la lírica amorosa no es un proceso diseñado para producir un placer sensual, sino un medio de la *veritas*… llega a permitir la dimensión pre-moderna en la que los contrarios representen y reducen a la lógica del mundo esta dimensión platónica de la escritura, un trasfondo del abismo autorreferencial donde se encuentra el escritor. De ahí, las dos estrofas siguientes: *No se ve el cielo en claridad serena / de tantas luces claro y alumbrado* (vv. 41-42), etc.; con tópicos previsibles y trastocados: *En Scitia ardéis, sentís en Libia frío* (v. 49). Al margen de referentes cultistas, la lógica posible del *caos* anímico-amoroso desplegada por el haz de relaciones tópicas aparece como *verdadera*, aunque quizá y simultáneamente contradictorias en los ámbitos geográficos que representan, también autocontradictorias, pero más allá de los posibles errores asumidos y que separan juegos de lenguaje: lo simbólico tópico se dirige hacia lo *real-ficticio.* Y, ahora sí, en este *caos* (o aparente infierno de lo no tangible) de lo abstracto, dos estancias más.

La clave de la *amicitia* se debate en articular y fabricar las apariencias con la búsqueda de los efectos retóricos detenidos en la

desventura del yo que no permite la esperanza: *no me deis la ventura, que es muy poca, / mas las palabras, sí, de vuestra boca* (vv. 71-72). Y en ese final inevitable, el cierre del *diré*, con la utilización del estilo gramatical directo de esa primera persona que se inicia: *Celia gentil, en cuya mano / está la muerte y vida y pena y gloria / de un mísero captivo* (etc., vv. 73-75), con apelaciones a la memoria (v. 76), a la virtud (v. 81), la afirmación de la constancia amorosa (v. 84) y es que el ser *ingrata, cruda, esquiva* (v. 93) no es compaginable con un enamorado *que te tiene por su cielo y diosa* (v. 96).

Si el lazo, el fuego, el dardo, el puro hielo

que os tiene, abrasa, hiere y pone fría

vuestra alma, trae su origen desde el cielo,

ya que os aprieta, enciende, mata, enfría,

¿qué nudo, llama, llaga, nieve o celo[5]

ciñe, arde, traspasa o hiela hoy día,

con tan alta ocasión como aquí muestro,

un tierno pecho, Antonio, como el vuestro?86

El cielo, que el ingenio vuestro mira,

en cosas que son de él quiso emplearos[10]

y, según lo que hacéis, vemos que aspira

por Celia al cielo empíreo levantaros.87

Ponéis en tal objeto vuestra mira,

que dais materia al mundo de envidiaros.

¡Dichoso el desdichado a quien se tiene[15]

envidia de las ansias que sostiene!

En los conceptos que la pluma

de la alma en el papel ha trasladado
nos dais no sólo indicio pero muestra
de que estáis en el cielo sepultado,
y allí os tiene de amor la fuerte diestra
vivo en la muerte, a vida reservado,
que no puede morir quien no es del suelo,
teniendo el alma en Celia, que es un cielo.
Sólo me admira el ver que aquel divino
cielo de Celia encierre un vivo infierno,
y que la fuerza de su fuerza y sino
os tenga en pena y llanto sempiterno.
Al cielo encamináis vuestro camino,
mas, según vuestra suerte, yo discierno
que al cielo sube el alma y se apresura
y en el suelo se queda la ventura.
Si con benigno y favorable aspecto
a alguno mira el cielo acá en la tierra,
obra ascondidamente un bien perfecto,
en el que cualquier mal de sí destierra;
mas si los ojos pone en el objeto
airados, le consume en llanto y guerra
así como a vos hace vuestro cielo:

ya os da guerra, ya paz, y[a] fuego y hielo.[40]
No se ve el cielo en claridad serena
de tantas luces claro y alumbrado
cuantas con rica habéis y fértil vena
el vuestro de virtudes adornado;
ni hay tantos granos de menuda arena[45]
en el desierto líbico apartado
cuantos loores creo que merece
el cielo que os abaja y engrandece.
En Scitia ardéis, sentís en Libia frío,88
contraria operación y nunca vista;[50]
flaqueza al bien mostráis, al daño brío;
más que un lince miráis, sin tener vista;
mostráis con discreción un desvarío,89
que el alma prende, a la razón conquista,
y esta contrariedad nace de aquella[55]
que es vuestro cielo, vuestro sol y estrella.
Si fuera un caos, una materia unida
sin forma vuestro cielo, no espantara
de que del alma vuestra entristecida
las continuas querellas no escuchara;[60]
pero, estando ya en partes esparcida

que un fondo forman de virtud tan rara,
es maravilla tenga los oídos
sordos a vuestros tristes alaridos.
Si es lícito rogar por el amigo[65]
que en estado se halla peligroso,
yo, como vuestro, desde aquí me obligo
de no mostrarme en esto perezoso;
mas si me he de oponer a lo que digo
y conducirlo a término dichoso,[70]
no me deis la ventura, que es muy poca,
mas las palabras, sí, de vuestra boca.
Diré: “Celia gentil, en cuya mano
está la muerte y vida y pena y gloria
de un mísero captivo90 que, temprano[75]
ni aun tarde, no saldrás de su memoria,
vuelve el hermoso rostro blando, humano,
a mirar de quien llevas la victoria:
verás el cuerpo en dura cárcel triste
del alma que primero tú rendiste.[80]
Y, pues un pecho en la virtud constante
se mueve en casos de honra y muestra airado,
muévale al tuyo el ver que de delante

te han un firme amador arrebatado.

Y si quiere[s] pasar más adelante[85]

y hacer un hecho heroico y extremado,

rescata allá su alma con querella,

que el cuerpo, que está acá, se irá tras ella.

El cuerpo acá y el alma allá captiva

tiene el mísero amante que padece[90]

por ti, Celia hermosa, en quien se aviva

la luz que al cielo alumbra y esclarece.

Mira que el ser ingrata, cruda, esquiva

mal con tanta beldad se compadece:

muéstrate agradecida y amorosa[95]

al que te tiene por su cielo y diosa".

10

[Al *Romancero* de Pedro de Padilla] 91

Soneto que figura en el *Romancero* (1583) de su amigo, al que va a dedicar varias composiciones.

El *aliento descansado* invita al tópico del dios de la guerra y *las fieras armas y el valor sobrado*. El libro –como hemos indicado– se titulaba *Romancero de Pedro de Padilla, en el qval se contienen algunos successos que en la jornada de Flandres los Españoles hizieron, con otras historias y poesias differentes*, y Cervantes se centraba en ese aspecto militar y no en una lejana poesía amorosa como se percibe en el primer verso: *Ya que del ciego dios habéis cantado*. La síntesis, como era habitual, en los tercetos (donde las antítesis alto *deseo /*

mineros o *mina*, por ejemplo, concluyen: *a este menos lo que es más se inclina / del bien que Apolo y que Minerva hacen*); los tópicos que maneja Cervantes optan por la memoria, el desvelamiento y un ejercicio combinatorio en el que se reivindica, asimila y se hace referencia –a los comienzos de Padilla con una elipsis– como recursos para captar y reclamar la atención al nuevo libro: una especie de épica religiosa en la que el ejercicio de una soberanía celestial se impone para atemperar la empresa bélica dedicada al marqués de Mondéjar, es decir, a Luis Hurtado de Mendoza tan vinculado con Granada.

Ya que del ciego dios habéis cantado

el bien y el mal, la dulce fuerza y arte,

en la primera y la segunda parte,

donde está de amor el todo señalado,

ahora, con aliento descansado[5]

y con nueva virtud que en vos reparte

el cielo, nos cantáis del duro Marte

las fieras armas y el valor sobrado.

Nuevos ricos mineros se descubren

de vuestro ingenio en la famosa mina[10]

que al más alto deseo satisfacen;

y, con dar menos de lo más que encubren,

a este menos lo que es más se inclina

del bien que Apolo y que Minerva hacen.92

11

[A *La Austriada* de Juan Rufo]

Publicado en 1584, en los preliminares de la obra, junto a Góngora, los Argensola, etc.

Para las circunstancias históricas, véase la introducción.93 La hipérbole con que arranca el soneto continúa con la asimilación a los historiadores clásicos en el segundo cuarteto y sigue con la alabanza al escritor y su libro *histórico* sobre el *raro capitán, virtud tan summa*, es decir, don Juan de Austria que en la síntesis del terceto de cierre: *en quien envidia o tiempo no harán quiebra; / antes hará con justo celo el cielo / eterna más que el tiempo su memoria!* Por tanto, la paronomasia (*celo-cielo*) y la hiperbolización, los recursos retóricos se ponen al servicio del encomio como organizadores de una lógica, conocimiento y tradición discursiva que *invitan*, más allá del valor arqueológico o que pudiera considerarse ocasional, a una lectura sobre acontecimientos heroicos y vividos, aunque al margen, queda el problema de si Rufo y Cervantes pudieron conocerse o si la Academia Imitatoria de Madrid (1586) pudo ser importante en esta relación, (José Sánchez, 1961, 26-31).

¡Oh venturosa, levantada pluma

que en la empresa más alta te ocupaste

que el mundo pudo, y al fin mostraste

al recibo y al gasto igual la suma!

Calle de hoy más el escriptor de Numa,94[5]

que nadie llegará donde llegaste,

pues en tan raros versos celebraste

tan raro capitán, virtud tan suma.

¡Dichoso el celebrado, y quien celebra,

y no menos dichoso todo el suelo,[10]

que tanto bien goza en esta historia;

en quien envidia o tiempo no harán quiebra;

antes hará con justo celo el cielo

eterna más que el tiempo su memoria!

12

[Al hábito de fray Pedro de Padilla] 95

En realidad, las aportaciones laudatorias cervantinas tienen que ver con la amistad hacia el *famoso Padilla* que se ha despojado del *hombre viejo / para vestirse de nuevo*. Padilla como centro de una experiencia trascendental y entre los símbolos sacros (Simón-piedra-Iglesia, Pablo y su Epístola a los Corintios) o bíblicos (Noé, nave-barca…) que utiliza en la *mudanza* el intercambio, los elementos terrenales, especialmente el tópico de la vida como navegación que arroja al hombre *a seguro y dulce puerto* (v. 36). En realidad, la fuga del mundo ejemplificada en Padilla se concibe como tradición: *que en siendo sal de la tierra, / habéis de ser luz del mundo* (vv. 43-44), también como *Luz de gracia rodeada* (v. 45), *y sobre el Carmelo monte / fuerte ciudad levantada* (vv. 47-48).

La asimilación de una nueva vida de sacrificios celestiales no renuncia, no puede renunciar a unos términos ahora vueltos a lo divino, de aquí que los hombres pierdan esa condición y acudan al gesto de *luz de gracia* que sólo se entiende en la *profesión*, esto es, en la jura y el compromiso de un hombre también *nuevo*: *Porque el voto de humildad / promete segura alteza*, etc. (vv. 57-58). La atención que presta Cervantes al *pactum* del religioso en el poema se abre como una perspectiva regulada por un principio en el que los frailes dejan la arrogancia: *en la tierra un sabio menos* (v. 64), lee el verso final para alcanzar un estatus de justicia y equidad celestiales.

Hoy el famoso Padilla

con las muestras de su celo

causa contento en el cielo

y en la tierra maravilla.

Porque, llevado del cebo[5]

de amor, temor y consejo,

se despoja el hombre viejo

para vestirse de nuevo.

Cual prudente sierpe ha sido,

pues con nuevo corazón[10]

en la piedra de Simón96

se deja el viejo vestido.

Y esta mudanza que hace

lleva tan cierto compás

que en ella asiste lo más[15]

de cuanto a Dios satisface.

Con las obras y la fe

hoy para el cielo se embarca

en mejor jarciada97 barca

que la que libró a Noé.[20]

Y para hacer tal pasaje

ha muchos años que ha hecho

con sano y cristiano pecho

cristiano matalotaje.98

Y no teme el mal tempero,99[25]
ni anegarse en el profundo,
porque en el mar de este mundo
es práctico marinero.
Y ansí, mirando el aguja100
divina, cual se requiere,[30]
si el demonio a orza101 diere,
él dará al instante a puja.
Y llevando este concierto
con las ondas deste mar,
a la fin vendrá a parar[35]
a seguro y dulce puerto,
donde, sin áncoras102 ya,
estará la nave en calma
con la eternidad del alma,
que nunca se acabará.[40]
En una verdad me fundo,
y mi ingenio aquí no yerra,
que en siendo sal de la tierra,
habéis de ser luz del mundo.
Luz de gracia rodeada[45]
que alumbre nuestro horizonte,

y sobre el Carmelo monte[103]

fuerte ciudad levantada.

Para alcanzar el trofeo

destas santas profecías[50]

tendréis el carro de Elías[104]

con el manto de Eliseo.

Y ardiendo en amor divino,

donde nuestro bien se fragua,

apartando el manto al agua,[55]

por el fuego haréis camino.

Porque el voto de humildad

promete segura alteza

y castidad y pobreza,

bienes de divinidad.[60]

Y así los cielos serenos

verán, cuando acabarás,

un cortesano allá más

y en la tierra un sabio menos.

13

[A fray Pedro de Padilla, *Jardín espiritual*]

Las estancias siguen a la composición anterior, como ya lo señalaron Schevill-Bonilla (1922, VI, 42). Es un sexteto-lira con rima aBabCC y seis estrofas que combinan los mismos versos heptasílabos y endecasílabos, respectivamente dieciocho.

El proceso lírico no ha cambiado, aunque el estrófico sí, el ámbito del *spondere*, esto es, la obligación asumida por Padilla dirige su nueva vida: *con virtud excelente* (v. 15) y *a sciencia santa y santa vida adiestra* (v. 24), elementos que revisten el nuevo modo de entender una vida que alcanza la apoteosis sacro-hiperbólica en la penúltima estancia de una vida *renovada*: *¡Qué sancto trueco y cambio, / por las humanas, las divinas musas!* (vv. 25-26),etc. Para inmediatamente despojarse de los elementos paganizantes explícitamente en el final: Parnaso, Aganipe y Pegaso; y trocarlos por el *monte del Calvario*, las *sagradas corrientes* y las *benditas llagas del Cordero* en este nuevo modo de vida, simultáneamente, sobrio, piadoso y justo (*sobrie et iuste et pie vivere*) que se ajusta a los principios de obediencia, castidad y humildad que había aceptado en su profesión de fe en la Orden.

Cual vemos que renueva

el águila real la vieja y parda

pluma105 y con otra nueva

la detenida y tarda

pereza arroja y con subido vuelo[5]

rompe las nubes y se llega al cielo;

tal, famoso Padilla,

has sacudido tus humanas plumas,

porque con maravilla

intentes y presumas[10]

llegar con nuevo vuelo al alto asiento

donde aspiran las alas de tu intento.

Del sol el rayo ardiente

alza del duro rostro de la tierra,

con virtud excelente,[15]

la humildad que en sí encierra,

la cual después, en lluvia convertida,

alegra al suelo y da a los hombres vida.

Y de esta mesma suerte

el sol divino te regala y toca,[20]

y en tal humor convierte,

que, con tu pluma, apoca

la sequedad de la ignorancia nuestra,

y a sciencia santa y santa vida adiestra.

¡Qué sancto trueco y cambio,[25]

por las humanas, las divinas musas!

¡Qué interés y recambio!

¡Qué nuevos modos usas

de adquirir en el suelo una memoria

que dé fama a tu nombre, al alma gloria![30]

Que pues es tu Parnaso

el monte del Calvario y son tus fuentes

de Aganipe y Pegaso106

las sagradas corrientes

de las benditas llagas del Cordero,[35]

eterno nombre de tu nombre espero.

14

[Al seráfico san Francisco] 107

También apareció este soneto en un apartado final del mismo libro, el *Jardín espiritual*: *Canción al Seráfico padre san Francisco, en cuya alabanza, a intercesión del autor, cuya es esta primera, escribieron algunos de los famosos poetas de Castilla.* Por orden de inclusión: el doctor Campuzano, Pedro Laynez, López Maldonado, Cervantes, Lope de Vega y Gonzalo Gómez de Luque.

Decía en la introducción que el poema se cimienta sobre el contrafacta; Dios mismo es el pintor y, en consecuencia, la hipérbole sólo puede tener como consecuencia la perfección y belleza extremas en *traza, arte* y *compostura.* La diferencia básica en esta variación tópica cervantina consiste en utilizar la tradición para configurar el *habitus* cristiano, lograr la *admiratio*: *Las colores, las llagas que tuvistes / tanto las suben que se admira el suelo* (vv. 12-13), esto es, unas *formas* para comprender la condición de la vida religiosa. Poesía y pintura convertidas en rito para dotar de sentido y eficacia a este ámbito de lo sacralizado.

Muestra su ingenio el que es pintor curioso

cuando pinta al desnudo una figura,

donde la traza, el arte y compostura

ningún velo la cubra artificioso.

Vos, seráfico padre, y vos, hermoso[5]

retrato de Jesús, sois la pintura

al desnudo pintada, en tal hechura

que Dios nos muestra ser pintor famoso.

Las sombras,108 de ser mártir descubristes,

los lejos, en que estáis allá en el cielo[10]

en soberana silla colocado:

Las colores, las llagas que tuvistes

tanto las suben que se admira el suelo,

y el pintor en la obra se ha pagado.109

15

[Al *Cancionero* de López Maldonado] 110

De 1586, en los preliminares. De hecho así comienza con un elaborado elogio cervantino hacia el texto-escritor*: El casto ardor de una amorosa llama, / un sabio pecho a su rigor sujeto…,* mientras que en el segundo cuarteto se recurre al *bien y el mal a que convida y llama* para que *con estas rimas cantará la fama*. Un espacio cercano sobre los efectos del Amor: *fuerza y poderoso efecto* (v. 6) que aplica y mide el orden de un mundo que recuerda y restablece una armonía-memoria cuya invocación supone la fama, pero también la oportunidad de la belleza en la escritura por todo el mundo, como en el primer terceto: *llevando el nombre único y famoso / vuestro, felice López Maldonado, / del moreno etíope al cita blanco.* La constatación de la supremacía del libro y de su escritor (coronado por *laurel honroso*) devienen en el encuentro de una *autoridad*, es decir, de un saber y un quehacer que se manifiesta en la singularidad que sólo puede salvarse en imitaciones, aunque el *blanco-centro* sea inalcanzable o una verdad-desafío que Cervantes lanza como hiperbólico elogio, en el poema que sigue (el 16).

El casto ardor de una amorosa llama,

un sabio pecho a su rigor sujeto,

un desdén sacudido y un afecto

blando, que al alma en dulce fuego inflama,

el bien y el mal a que convida y llama[5]

de amor la fuerza y poderoso efecto,

eternamente, en son claro y perfecto,

con estas rimas cantará la fama,

llevando el nombre único y famoso

vuestro, felice López Maldonado,[10]

del moreno etíope al cita blanco,111

y hará que en balde de laurel honroso

espere alguno verse coronado,

si no os imita y tiene por su blanco.

16

[Del mismo al mismo]

Las quintillas aparecen en el mismo *Cancionero.* Tras el soneto cervantino, siguen unos tercetos de Vicente Espinel.

El establecimiento preciso del saber poético de López Maldonado y su *Cancionero* están ligados de forma indestructible, se refuerzan mutuamente como canto y escritura que circulan y difunden para la admiración de los otros. De aquí que los efectos de amor y su *red*: fuego, dardo *ponzoñoso*, temor, esperanza, bien, mal… puedan producirse: *Sin flores, sin praderías / y sin los faunos silvanos, / sin ninfas, sin dioses vanos*, etc. (vv. 21-23).

El artífice-poeta reescribe una Arcadia que sobrevive de manera irrefutable en lo original de esa identificación *cupidista* que

perfecciona los efectos amorosos y la unión final con Maldonado. Para Cervantes, la apropiación tópica de su escritor elogiado es inevitable y conduce *a su nombre fama* universal (*irá deste al otro polo*), por tanto, a una compenetración tan hiperbólica como inasible y en la que texto-poeta sólo alcanzan pleno sentido en la convicción cervantina de un artificio incomparable y único a pesar de los evidentes tópicos utilizados.

Bien donado112 sale al mundo

este libro, do se encierra

la paz de amor y la guerra,

y aquel fruto sin segundo

de la castellana tierra.[5]

Que, aunque le da Maldonado,

va tan rico y bien donado

de sciencia y de discreción,

que me afirmo en la razón

de decir que es bien donado.[10]

El sentimiento amoroso

del pecho más encendido

en fuego de amor, y herido

de su dardo ponzoñoso,

y en la red suya cogido;[15]

el temor y la esperanza

con que el bien y el mal se alcanza

en las empresas de amor,

aquí muestra su valor,

su buena o su mala andanza.[20]

Sin flores, sin praderías

y sin los faunos silvanos,113

sin ninfas, sin dioses vanos,

sin yerbas, sin aguas frías

y sin apacibles llanos;[25]

en agradables conceptos,

profundos, altos, discretos,

con verdad llana y distinta,

aquí el sabio autor nos pinta

del ciego dios los efetos.[30]

Con declararnos la mengua

y el bien de su ardiente llama,

ha dado a su nombre fama

y enriquecido su lengua,

que ya la mejor se llama,[35]

y hanos mostrado que es solo

favorecido de Apolo

con dones tan infinitos,

que su fama en sus escritos

irá deste al otro polo.[40]

17

[A Alonso de Barros *Filosofía cortesana moralizada*] 114

El libro se publicó en Madrid en 1587 aunque no es la única edición entonces ni ahora, en donde hay una edición facsímil (1987).

El análisis propuesto actúa desde la implicación textual del conocimiento y verdad propuestos en las *casas* (o casillas del tablero para pretendientes o cortesanos) del libro que elogia: *El que navega por el golfo insano / del mar de pretensiones verá al punto / del cortesano laberint[i]o el hilo.* Y es que ese *golfo insano* de *pretensiones* (falsa amistad, mudanzas, adulaciones, muertes inesperadas, fortuna, esperanzas, etc.), ese *laberinto* sólo puede superarse con el entendimiento, con un juego emblemático (*juego alegre, en dulce y claro estilo*, verso final) y lectura propuestos por Barros que no perturban el orden exacto de la vida fuera del mundo cortesano y es allí donde el *ingenio* y *estilo* triunfan, dominan y gobiernan más allá de la verdad-desafío cortesanos.

Cual vemos del rosado y rico oriente115

la blanca y dura piedra señalarse,

y en todo, aunque pequeña, aventajarse

a la mayor del Cáucaso eminente;

tal este, humilde al parecer, presente[5]

puede y debe mirarse y admirarse,

no por la cantidad, mas por mostrarse

ser en su calidad tan excelente.

El que navega por el golfo insano

del mar de pretensiones116 verá al punto[10]

del cortesano laberint[i]o el hilo.

¡Felice ingenio y venturosa mano

que el deleite y provecho puso junto

en juego alegre, en dulce y claro estilo

18

[A fray Pedro de Padilla, *Grandezas y excelencias de la Virgen señora nuestra*]

Procede de *Grandezas y excelencias de la Virgen señora nuestra compuestas en octava rima…* Madrid: P(edro) Madrigal, 1587,117 dedicado «A la serenísima Infanta Margarita de Austria, que en 1583 había rechazado casarse con su tío Felipe II, viudo de su cuarta esposa, para tomar los votos (1585) en el monasterio de las Descalzas de Madrid. La obra de Padilla es una especie de tratado teológico sobre la Virgen en nueve cantos en octavas reales: concepción, natividad, presentación, anunciación, visitación, expectación, purificación, asunción y festividad de las Nieves. Todas estas partes contienen citas de la *Biblia*, Santos Padres y teólogos de la Iglesia; quizá para evitar un proceso inquisitorial como el que prohibió y retiró de la circulación su libro *Ramillete de flores espirituales, recogido de católicos y graves autores* (Alcalá de Henares, 1585).

La interrelación fragmentada permite una imagen unificada que se sintetiza e hiperboliza en los tercetos. El primero: *¡Felice en el sujeto que escogiste, / dichoso en la ocasión que te dio el cielo / de dar a Virgen el virgíneo canto!* para el contenido del libro; el segundo: *Venturoso también porque heciste / que den las musas del hispano suelo / admiración al griego, al tusco espanto*, para la fama eterna del poeta. Un soneto articulador de elementos diversos unificados en la temporalidad concreta e histórica de una infanta-monja profesa (a quien se dedica el libro), la realización de un tratado poético-mariológico y la exageración de un elogio para el poeta que

compendia los acontecimientos, en una escritura que sobrevivirá a la temporalidad de lo anecdótico y humano. Poema materialización de lo intangible aparente a través de significados dispares.

De la Virgen sin par, santa y bendita

(digo, de sus loores), justamente

haces el rico, sin igual presente

a la sin par cristiana Margarita.

Dándole, quedas rico, y queda escrita[5]

tu fama en hojas de metal luciente,

que, a despecho y pesar del diligente118

tiempo, será en sus fines infinita.

¡Felice en el sujeto que escogiste,

dichoso en la ocasión que te dio el cielo[10]

de dar a Virgen el virgineo119 canto!

Venturoso también porque heciste

que den las musas del hispano suelo

admiración al griego, al tusco120 espanto.

19

[Al doctor Francisco Díaz, *Tratado de las enfermedades de los riñones*]

"Figura al final del rarísimo *Tratado nuevamente impresso de todas las enfermedades de los riñones, vexiga y carnosidades de la verga y vrina…* compuesto por Francisco Díaz, Doctor en Medicina y Maestro en Filosofía por la insigne Universidad de Alcalá de

Henares, y Cirujano del Rey….” en 1588,121

El médico del rey122 es alabado a través de los tópicos áureos en esa peculiar traslación y amplificación significativa de enfermedad-piedras hacia las tópicas *arenas / del sacro Tajo, las que son de oro.* Se hiperboliza la ciencia que vence el *enfermo lloro* y sintetiza la *industria* y maestría en dos ciencias de Díaz: *Darate el cielo palma, el suelo hiedra, / pues que el uno y el otro ya te llama / espíritu de Apolo en ambas ciencias.* La *palma-lauro* era símbolo de victoria, también es positivo el recurso a la *hiedra*, en cualquier caso, expresiones-términos muy lexicalizados. Incluso en estos dominios de objetos y conceptos o nociones alejados de la *imaginativa*, la práctica lírica de Cervantes se constituye en representación y desplazamiento de realidades que elabora un conocimiento positivo y diferenciado de la realidad vital.123

La presencia de Garcilaso y su *Égloga III* (vv. 105-108) aparece de nuevo: *Las telas eran hechas y tejidas / del oro quel felice Tajo envía, / apurado después de bien cernidas / las menudas arenas do se cría*. Con Cervantes ya era más que un tópico que había aparecido –arenas del Tajo-pepitas de oro– en Plinio el Viejo (*Historia natural*, IV, 22), Catulo, Claudiano…, en Góngora por ejemplo, el Tajo es *río de arenas de oro*. En *Don Quijote* (1605) en el Prólogo donde se ríe de la práctica de los sonetos, epigramas o elogios de personas graves, etc., también se lee: “El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas; tiene su nacimiento en tal lugar y muere en el mar Océano, besando los muros de la famosa ciudad de Lisboa, y es opinión que tiene las arenas de oro”, etc.

Tú, que con nuevo y sin igual decoro

tantos remedios para un mal ordenas,

bien puedes esperar de estas arenas,124

del (número 19), las que son de oro.

Y el lauro que se debe al que un tesoro[5]

halla de ciencia con tan ricas venas,

de raro advertimiento y salud llenas

contento y risa del enfermo lloro.

Que por tu industria una deshecha piedra125

mil mármoles, mil bronces a tu fama[10]

dará sin envidiosas competencias.

Darate el cielo palma, el suelo hiedra,126

pues que el uno y el otro ya te llama

espíritu de Apolo en ambas ciencias.127

20

[Canción (i) nacida de las varias nuevas que han venido de la católica armada que fue sobre Inglaterra]

Esta canción herreriana de carácter testimonial, o en todo caso, historiográfico, y la siguiente, constan en el ms. 2856 de la BNE, fols. 20-22, manuscrito de la colección Usoz.128Y se han traído a colación frecuentemente por la crítica para encarecer su tono grave, aunque también para señalar el quiebro129 : “Las dos odas inspiradas en el fracaso de la expedición cierran una época de la producción cervantina. [A partir de aquí, ya no tendrá plena confianza en el éxito de las empresas nacionales-militares]. Miguel de Cervantes, soldado, había tomado una postura activa y unilateral ante el mundo y después la había conservado acentuada por el cautiverio, y la había llevado a la literatura.”.

En esta primera canción sobre la “católica armada” utiliza, como era esperable, el providencialismo ya desde la primera estancia, se inicia con la iconografía esperable y tópica de la fama con *alas* (C. Ripa, 1987, i, 395-396, la describe detenidamente): *Bate, Fama veloz, las prestas alas, / rompe del norte las cerradas nieblas, / aligera*

los pies, llega y destruye… (vv. 1-3) el *rumor* de las malas noticias sobre una empresa desgraciada. La 'clara' y 'lúcida' empresa de la armada aparece envuelta en el heroísmo de un poder asumido como propio en el complejo aparato bélico puesto en marcha a iniciativa de Felipe II. Cervantes parece asegurarse del doble objetivo de este dispositivo: desembarco de tropas en Inglaterra y luchar navalmente contra todo lo que se oponga a ese propósito. De aquí, el rechazo de ese *confuso rumor de nuevas malas* (v. 4), en la apelación a la *Fama-Sol* y la utilización de la antítesis: *admires al cielo, al suelo espantes* (v. 15). Esta hiperbolización domina toda la canción, muy evidente en la segunda estancia y dominada por la serie de preguntas retóricas que explicitan el providencialismo cesarista, tras apelar a la *verdad, firme y sigura* (v. 16), y elaboran el tópico inglés *del pirata mayor del Occidente* (v. 27), en antítesis-contraste con el oriental o turco. De esta forma, el poema se distingue de los esfuerzos e intentos directos de producir una ilusión, un simulacro. Cervantes se enfrenta con la eficacia de la propia convicción y se ajusta al sentido de lo que pretende –ese ganar militarmente– más que simbólico (vv. 31-33: *allí volaron / por el aire los cuerpos, impelidos / de las fogosas máquinas de guerra…* hasta *los españoles brazos / rompiendo por el aire, tierra y fuego, / declararon por suyo el mortal juego* (vv. 43-45). A veces con detalles del horror de una batalla, los *semivivos / que, ardiendo, al agua fría se arrojaban, / y en la muerte, del fuego muerte hallaban* (vv. 58-60). Los efectos de una batalla (naval o no es lo de menos, aunque Rivers, 1973,129 insista en los *detalles realistas*) en el poema son hiperbolizaciones tópicas –con ejemplos coetáneos como los de Herrera, Aldana, Góngora…– y aunar ficción con interés simbólico y simulacro en la escritura separa del fingimiento y acerca a esa verosimilitud necesaria para el lector, también a la verdad en la ficción incuestionable en el v. 63: *nuestro cristiano ejército invencible*, que en la estancia se combina con elementos de luz, con ámbitos siderales (*claras estrellas, sol*), aunque la distinción constitutiva reside en el término *cristiano*, no anulado por los tópicos clásicos y áureos, y es que justo ahí reside la ilusión 'compartida' de escritor y lector.

En la sexta estrofa, la Fama inicia la predicción de la victoria; pero, sobre todo, la memoria actualiza el *exemplum* de Alonso Pérez de Guzmán *el Bueno*, el antepasado de uno de los generales de la Armada, el duque de Medina Sidonia, de quien se recuerda el sitio

de Tarifa y el sacrificio del hijo (1294) y los mecanismos histórico-teológicos que se ponen en juego: desde los *hambrientos lobos* que se arrojaran sobre el *cordero* (v. 86), Abrahán y su *daga* (v. 87) hasta *el sacrificio horrendo que en el suelo / le dio fama y imortal gloria en el cielo* (vv. 89-90).

De esta forma, la atracción de un hecho simbólico del pasado actualiza el *valor* del presente, el orden de lo simbólico irrumpe en el espacio de lo actualizado, en el presente que se decide ahora. En la siguiente, ese valor cuasi providencialista se sustituye por una hiperbolización tópica y en gradación cuando se centra en el otro general, Farnesio, (*Cides, Roldanes, Martes,* v. 100, lo ejemplifican) y los dos: *valiente aquel, aqueste más valiente* (v. 101); puesto que ambos tienen que ser conscientes de la apelación: *¡Hijos, mirad que es vuestra madre España!* (v. 105). Pero una vez que los jefes han sido aludidos-animados-exhortados el poema se centra en esa España *viuda*, con plurimembraciones, que en su *humilitas* deberá doblegar los tópicos de la enemiga y *viciosa* Inglaterra, la guerra es justa y está bendecida por Dios. El estatuto exacto de los contendientes se aclara, el resultado necesariamente tiene que ser positivo para el bando español, la fractura con los heréticos es demasiado amplia para poder ser de otro modo. Es posible que el argumento agustiniano sea el que subyace y justifica esa guerra contra los desviados de Dios y, por tanto, se conciba como guerra de Dios mismo (*quod Deus imperat*) y, de esa manera, se terminan las apariencias, se rompe con el vínculo pernicioso que el apartamiento de la ortodoxia del enemigo supone.

Así, la siguiente estrofa: *Muéstrales, si es posible, un verdadero / retrato del católico monarca, / y verán de David la voz y el pecho* (vv. 121-123). En realidad, el poema parece concebido como una ritualización de la verdad, como si el poder español, individualizado en la *maiestas cesarea*, se reafirmarse frente a lo falso, imprevisible… y, así, unificase dos realidades: teológica y política mediante un rey providencialista como Felipe II que, además, se vincula a la *Biblia* y a la casa de David, es *católico monarca*, ejemplo de *virtus* y *dignitas.* A pesar de los errores del copista, la estancia sella la unión institucional Iglesia-Monarquía (*Con tal cordero, tal monarca y luego / de tales doce el ruego*).

La *commiato* o envío asegura también sobre los rumores pesimistas un optimismo *en profecía*, con los dos elementos retóricos empleados la canción sólo puede tener el resultado de una esperanza o imagen positiva: la producción de una metáfora de verdad basada en esa hegemonía incuestionable. Y deseos, imágenes, recursos… todos contribuyen a la esperanza, a esa propuesta afirmativa que una lógica épica funda e impone sobre cualquier inconveniente.

Bate, Fama veloz, las prestas alas,130

rompe del norte las cerradas nieblas,

aligera los pies, llega y destruye

el confuso rumor de nuevas malas

y con tu luz esparce las tinieblas[5]

del crédito español, que de ti huye;

esta preñez concluye

en un parto dichoso que nos muestre

un fin alegre de la ilustre empresa,

cuyo fin nos suspende, alivia y pesa,[10]

ya en contienda naval, ya en la terrestre,

hasta que, con tus ojos y tus lenguas,

diciendo ajenas menguas,

de los hijos de España el valor cantes,

con que admires al cielo, al suelo espantes.[15]

Di con firme verdad, firme y sigura:

¿hizo el que pudo la victoria vuestra?

¿Sentenciado ha su causa el Padre eterno?

¿Bañada queda en roja sangre y pura

la católica espada y fuerte diestra?[20]

En fin, de aquel que asiste a su gobierno,

¿poblado ha el hondo infierno

de nuevas almas, y de cuerpos lleno

el mar, que a los despojos y banderas

de las naciones pertinaces, fieras,[25]

apenas dio lugar su inmenso seno,

del pirata mayor del Occidente131

ya inclinada la frente,

y puesto al cuello altivo y indomable

del vencimiento el yugo miserable?[30]

Di, que al fin lo dirás:132 «allí volaron

por el aire los cuerpos, impelidos

de las fogosas máquinas de guerra;

aquí las aguas su color cambiaron,

y la sangre de pechos atrevidos[35]

humedecieron la contraria tierra»;

cómo huye, o si afierra,133

este y aquel navío; en cuántos modos

se aparecen las sombras de la muerte;

cómo juega Fortuna con la suerte,
no mostrándose igual ni firme a todos,
hasta que, por mil varios embarazos,
los españoles brazos
rompiendo por el aire, tierra y fuego,
declararon por suyo el mortal juego.
Píntanos ya un diluvio con razones
causado de un conflicto temeroso
y que le pinta la contraria parte;
mil cuerpos sobreaguados y en montones
confusos, otros naden cobdiciosos
de entretener la vida en cualquier parte;
al descuido, y con arte,
pinta rotas entenas, jarcias rotas,
quillas sentidas, tablas desclavadas,
y, de impaciencia y de rigor armadas,
las dos, y no en valor, iguales flotas.
Exprime los gemidos excesivos-
de aquellos semivivos
que, ardiendo, al agua fría se arrojaban,
y en la muerte, del fuego muerte hallaban.
Después desto dirás: «en espaciosas,

concertadas hileras va marchando
nuestro cristiano ejército invencible,
las cruzadas banderas victoriosas
al aire con donaire tremolando,[65]
haciendo vista fiera y apacible.
Forma aquel son horrible
que el cóncavo metal despide y forma,
y aquel del atambor que engendra y cría
en el cobarde pecho valentía[70]
y el temor natural trueca y reforma»;
haz los reflejos y vislumbres bellas
que, cual claras estrellas,
en las luchas [lucidas] armas el sol hace
cuando mirar este escuadrón le place.[75]
Esto dicho, revuelve presurosa
y en los oídos de los dos prudentes
famosos generales134 luego envía
una voz que les diga la gloriosa
estirpe de sus claros ascendientes,[80]
cifra de más que humana valentía:
al que las naves guía135
muéstrale sobre un [el] muro un caballero,

más que de yerro, de valor armado,

y entre la turba mora un niño atado,

cual entre hambrientos lobos un cordero,

y al segundo Abrahán que dé la daga

con que el bárbaro haga [paga]

el sacrificio horrendo que en el suelo

le dio fama y imortal gloria en el cielo.136

Dirás al otro,137 que en sus venas tiene

la sangre de Austria, que con esto sólo

le dirás cien mil hechos señalados

que, en cuanto el ancho mar cerca y contiene,

y en lo que mira el uno y otro polo,

fueron por sus mayores acabados.

Estos ansí informados,

entra en el escuadrón de nuestra gente

y allá verás, mirando a todas partes,

mil cides, mil roldanes y mil martes,

valiente aquel, aqueste más valiente;

a estos solos les dirás que miren

para que luego aspiren

a concluir la más dudosa hazaña:

«¡Hijos, mirad que es vuestra madre España!

La cual, desde que al viento y mar os disteis,138

cual viuda llora vuestra ausencia larga,

contrita, humilde, tierna, mansa y justa,

los ojos bajos, húmidos y tristes,

cubierto el cuerpo de una tosca sarga,139[110]

que de sus galas poco o nada gusta

hasta ver en la injusta

cerviz inglesa puesto el suave yugo

y sus puertas abrir,140 de error141 cargadas,

con las romanas llaves dedicadas[115]

[a] abrir el cielo como al cielo plugo.

Justa es la empresa, y vuestro brazo fuerte;

aun de la misma muerte

quitara la vitoria de la mano,

cuanto más del vicioso luterano».[120]

Muéstrales, si es posible, un verdadero

retrato del católico monarca,

y verán de David la voz y el pecho,

[las] rodillas por el suelo y un cordero142

mirando, a quien encierra y guarda un arca,[125]

mejor que aquella quisier[a haber hecho],143

puestos de trecho a trecho

doce descalzos ángeles mortales

en quien tanta virtud el cielo encierra,

que con humilde voz desde la tierra[130]

pasan del mismo cielo los umbrales.144

Con tal cordero, tal monarca y luego

de tales doce el ruego,

diles que está siguro el triunfo y gloria,

y que ya España canta la victoria.[135]

Canción, si vas despacio do te envío,

en todo el cielo fío

que has de cambiar por nuevas de alegría

el nombre de canción y profecía.145

21

[Del mismo, canción segunda, de la pérdida de la armada que fue a Inglaterra

No conocemos las fechas con exactitud, pero la *Canción II* fue redactada cuando la *pérdida* de la Armada es incuestionable. De ahí que España se represente como *madre de valientes* (v. 1)*, archivo de católicos* soldados (v. 2), *crisol del amor* de Dios (v. 3) y, por tanto, en la generalización –quizá nada hiperbólica– de los *defensores de la fe* (v. 6). No hay vacilación en el discurso poético (*es cierta la caída / cuando es soberbia y vana la subida*, vv. 16-17) al contrario, se reafirman las posiciones de *verdad* frente a la circunstancialidad de una victoria efímera: esa victoria –encerrada en antítesis: *Odiosa al cielo, al suelo detestable*; *es soberbia y vana la subida*– es pasajera puesto que no está basada ni en lo divino (nunca podría estarlo en

este ámbito) ni en lo humano, son imposibles que certificarán *la caída.* Y la segunda estancia vuelve a invocar a la *madre* para que acoja a sus hijos-soldados *confusos*, es decir, *no rendidos* (v. 19). Si Fernando de Herrera, en su *Canción por la pérdida del Rey Don Sebastián,* renovaba el motivo feudalizante de la derrota como castigo del cielo, que llega además por medio de los enemigos de la fe, Cervantes aquí está muy cerca de esta formulación aunque ahora esos enemigos 'disfrutan' de una *soberbia y vana* alegría, puesto que es un elemento natural y casual, la tormenta marítima, la que permite *que se alce un poco la enemiga frente* (v. 14). La victoria enemiga necesariamente es pasajera y la segunda estrofa articula: *el cielo, aunque se tarda, no es amigo / de dejar las maldades sin castigo* (vv. 33-34). El poder providencial no puede estar sometido a un arte de gobernar viciado por el apartamiento divino y la tercera estancia muestra sin dudar este aspecto: *A tu león pisado le han la cola; / las vedijas*146 *sacude*, (vv. 35-36), etc.

Las tres primeras estancias, pues, están dirigidas a España, a la derrota por medios naturales que, a pesar de todo, afianzan el sistema teológico político, y se corresponden con las tres siguientes en las que el poeta se dirige al rey: la proximidad de la victoria exige el sometimiento a una jerarquía universalizadora y en el plano político sólo puede ejemplificarla el mismo rey. Si Dios aparece como la causa determinante del triunfo final, Felipe II ha de cumplir su papel político-religioso, y en el poema aparece sucesivamente como *columna de la fe segura y fuerte, gran capitán de Dios* y *Moisés cristiano*. Así, Caso González (1983, 146) al recapitular sobre las *Canciones* señala que el rey aparece "como un vicario de Dios en la tierra", y es que Cervantes no podía aceptar que España fuera vencida por el mal, aunque tampoco podía entrar en los designios de Dios: "Pero Dios a veces se enfada y exige que se le ruegue, como Moisés en el desierto, levantando los brazos hasta el agotamiento". El elemento del conocimiento de la derrota se fragiliza, su función consiste en garantizar el deseo de lo esperanzado, de lo dichoso.

Las estrofas que se dirigen al rey contienen las razones por las que no puede ser *manso y sin coraje* –aunque A. Castro ha señalado algún rasgo irónico aquí, Cervantes no censura nada en el rey; al contrario, señala otras características de ese poder real: ante la

diestra enemiga hay que oponer y convertirse en el *justo horror* ante el vicioso *luterano*–, el enemigo no sólo lo es en el terreno laico, también en el religioso por el desvío herético. El poema avanza con medios y ejemplos concretos (*puertos salteados, Indias* con *naves abrasadas*, la anécdota de don Diego Fernández de Córdoba, etc.) hasta su generalización: *que eres un justo horror que al malo espanta / y mano que a los justos favoreces* (vv. 99-100). Los elementos, al generalizarse, se convierten en algo transgresor y temible para esa Inglaterra que ante el poder providencial no tendrá otra salida que el sometimiento. Pero incluso aquí, el poema avanza por otro particularismo y las dos estancias que siguen van dirigidas a los marineros y soldados para mostrarles que en la derrota provisional está inscrita la victoria: *se hará un alcance que le alcance y mate* (v. 136). El *agora* o la temporalidad (*Triunfe el pirata, pues, agora*, v. 131) se trasciende en el tópico que la sostiene: *victa-victrix*. Por eso, el final es apoteósico –no se trata de una *commiato* clásico–, el optimismo y la esperanza providencialista recapitula los tres elementos básicos a los que el poeta ha dirigido su canto y muestra, mediante el determinismo teológico-histórico, la gloriosa victoria:

Madre de los valientes de la guerra,147

archivo de católicos soldados,

crisol donde el amor de Dios se apura,

tierra donde se vee que el cielo entierra

los que han de ser al cielo trasladados[5]

por defensores de la fee más pura:

no te parezca acaso desventura,

¡oh España, madre nuestra!,

ver que tus hijos vuelven a tu seno

dejando el mar de sus desgracias lleno,[10]

pues no los vuelve la contraria diestra

vuélvelos la borrasca i[n]contrastable
del viento, mar, y el cielo que consiente
que se alce un poco la enemiga frente.
Odiosa al cielo, al suelo detestable,
porque entonces es cierta la caída
cuando es soberbia y vana la subida.
Abre tus brazos y recoge en ellos
los que vuelven confusos, no rendidos,
pues no se escusa lo que el cielo ordena,
ni puede en ningún tiempo los cabellos
tener alguno con la mano asidos
de la calva ocasión148 en suerte buena,
ni es de acero o diamante la cadena
con que se enlaza y tiene
el buen suceso en los marciales casos,
y los más fuertes bríos quedan lasos
del que a los brazos con el viento viene,
y esta vuelta que vees desordenada
sin duda entiendo que ha de ser la vuelta
del toro para dar mortal revuelta
a la gente con cuerpos desalmada,
que el cielo, aunque se tarda, no es amigo

de dejar las maldades sin castigo.

A tu león pisado le han la cola;

las vedijas[149] sacude, ya revuelve[150]

a la justa venganza de su ofensa,

no sólo suya, que si fuera sola,

quizá la perdonara: sólo vuelve

por[151] la de Dios, y en restaurarla piensa.

Único es su valor, su fuerza imensa,

claro su entendimiento,

indignado[152] con causa, y tal que a un pecho

cristiano, aunque de mármol fuese hecho,

moviera a justo y vengativo intento.

Y más, que el galo, el tusco,[153] el moro mira,

con vista aguda y ánimos perplejos,

cuáles son los comienzos y los dejos,

y dónde pone este león la mira,

porque entonces su suerte está lozana

en cuanto tiene este león cuartana.[154]

Ea pues, ¡oh Felipe, señor nuestro,

Segundo en nombre y hombre sin segundo,[155]

coluna de la fee segura y fuerte!,

vuelve en suceso más felice y diestro

este designio que fabrica el mundo,
que piensa manso y sin coraje verte,
como si no bastasen a moverte
tus puertos salteados
en las remotas Indias apartadas,[60]
y en tus casas tus naves abrasadas,
y en la ajena los templos profanados;
tus mares llenos de piratas fieros,
por ellos tus armadas encogidas,
y en ellos mil haciendas y mil vidas[65]
sujetos a mil bárbaros aceros,
cosas que cada cual por sí es posible
a hacer que se intente aun lo imposible.
Pide, toma, señor, que todo aquello
que tus vasallos tienen se te ofrece[70]
con liberal y valerosa mano
a trueco que al inglés pérfido cuello
pongas el justo yugo que merece
su injusto pecho y proceder insano;
no sólo el oro que se adora en vano,[75]
sino sus hijos caros
te darán, cual el suyo dio don Diego,156

que, en propria sangre y en ajeno fuego,

acrisoló los hechos siempre raros

de la casa de Córdoba, que ha dado[80]

catorce mayorazgos a las lanzas

moriscas, y, con firmes confianzas,

sus obras y su nombre han dilat[ado]

por la espaciosa redondez del suel[o],

que el que así muere vive y gana el cie[lo].157[85]

En tanto que los brazos levantares,

gran capitán de Dios, espera, [espera]158

ver vencedor tu pueblo, y no vencido;

pero si de cansado los bajares,

los suyos alzará la gente fiera,[90]

que para el mal el malo es atrevido;

y en tu perseverancia está inclüido

un felice suceso

de la empresa justísima que tomas,

y no con ella un solo reino domas,[95]

que a muchos pones de temor el peso;

aseguras los tuyos, fortaleces

lo que la buena fama de ti canta,

que eres un justo horror que al malo espanta

y mano que a los justos favoreces;[100]
alza los brazos, pues, Moisés cristiano,159
y pondralos por tierra el luterano.
Vosotros que, llevados de un deseo
justo y honroso, al mar os entregastes
y el ocio blando y el regalo huistes,[105]
puesto que os imagino ahora y veo
entre el viento y el mar que contrastastes
y los mortales daños que sufristes,160
dentre Scila y Caribdis161 no tan tristes
salís que no se vea[110]
en vuestro bravo, varonil semblante
que romperéis por montes de diamante162
hasta igualar la desigual pelea;
que los bríos y brazos españoles
quilatan su valor, su fuerza y brío[115]
con la hambre, sed, calor y frío
cual se quilata el oro en los crisoles,
y, apurados así, son cual la planta
que al cielo con la carga se levanta.163
El diestro esgrimidor, cuando le toca[120]
quien sabe menos que él, se enciende en ira

y con facilidad se desagravia;
y en la orilla del mar la fuerte roca,
mientras su furia a deshacerla aspira,
muy poco o nada su rigor la agravia;[125]
y es común opinión de gente sabia
que cuanto más ofende
el malo al bueno, tanto más aumenta
el temor del alcance de la cuenta,
que siempre es malo del que mal espende.[130]
Triunfe el pirata, pues, agora y haga
júbilo y fiestas, porque el mar y el viento
han respondido al justo de su intento
sin acordarse si el que debe paga,
que, al sumar de la cuenta, en el remate[135]
se hará un alcance que le alcance y mate.164
¡Oh España, oh rey, oh mílites famosos!,
ofrece, manda, obedeced, que el cielo
en fin ha de ayudar al justo celo,
puesto que los principios sean dudosos,[140]
y en la justa ocasión y en la porfía
encierra la vitoria su alegría.

22

[Romance *Los celos*]

El único manuscrito antiguo (de principios del siglo XVII) donde se encuentra atribuida esta composición a Cervantes es el *Cancionero* de Duque de Estrada, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Nápoles. No se sabe cuando se redactó, aunque se publicó por primera vez en 1591-3 (*Flor de varios y nuevos romances)*. En la introducción nos referimos a la cuestión de los romances de Cervantes. En este caso ofrecemos una doble redacción.165

Sin embargo, más allá de estos convencionalismos esperables, el poema es más complejo y explora las relaciones pasado-presente, lo alegórico y lo literal, la presencia de pastores que se interrelacionan en el canto, etc. Wagschal (2008, 2014) establece una estructura *symmetrical* en cuatro partes, dos extensas (I, vv. 1-28 sobre la descripción de una misteriosa cueva como mal presagio; y III, vv. 34-56 en los que Lauso explica el significado de esa cueva como morada de los celos) y dos más breves (II, vv. 29-33 donde un pastor en tercera persona explica el significado de la cueva; y IV, vv. 57-60 se muestra la conclusión). Aunque puede discutirse esa estructuración, es cierto que la écfrasis primera concluye en el v. 28 y el *abismo* contiene antítesis (*mojada / seca*; *fuego / yelo*, etc.) que contribuyen a esos *ayes luengos, tristes, / envueltos en tristes quejas* y la entrada es un aviso: *huesos de muerto encajados / de modo que forman letras*, es decir: *«Esta es la morada / de los celos y sospechas»*.

Este funesto presagio no es una fantasía. La consecuencia de esos celos y sospechas que dominan el mundo en el que irrumpe Lauso e interrumpe a un pastor innominado que ha exaltado *esta maravilla cierta / de la cueva, fuego y yelo, / aullidos, sierpes y piedra,* sirven para aproximar la unidad-diferencia de Lauso con las características enunciadas: falta de luz, desdenes, lágrimas (en este sentido, es irrelevante que sean sinestésicamente *dulces*), fuego, suspiros, yelos, aullidos, víboras-pensamientos, piedra como fórmula metafórica de la propia muerte, celos que da Silena (v. 56). Esto es, Lauso situado en el límite mismo del amor no correspondido con una lengua que impide presentarlo de manera trascendental y, sobre todo, de una forma completa o como totalidad. Las reglas lógicas, incluso en el mundo arcádico-pastoril, de la experiencia amorosa aparecen en ruptura inevitable, de aquí el final sólo con *pronunciar* el nombre de

la amada: *cayó como muerto en tierra, / que de memorias de celos / aquestos fines se esperan* (vv. 58-60).

Silena, la pastora indiferente, es la responsable de la antítesis final: memoria / olvido, presencia / ausencia… definitiva. El romance planteado como límite de una experiencia que es *mysterion* y, por tanto, silencio-nada. El poema constituido en una verdad arcádica, pero en un *locus horroris* en el que se construye no la supuesta felicidad, sino la verdad del silencio y la muerte como destino inevitable e imprevisto de la imposibilidad amorosa. Lauso frente a Silena se identifica con una actividad vital que irremediablemente percibe como discontinuidad o ruptura y en la oposición naturaleza / yo el límite del vacío y la desaparición: *et in Arcadia…*

Yace donde el sol se pone,

entre dos tajadas peñas,

una entrada de un abismo,

quiero decir, una cueva

profunda, lóbrega, escura,[5]

aquí mojada, allí seca,

propio albergue de la noche,

del horror y las tinieblas.

Por la boca166 sale un aire

que al alma encendida yela,[10]

y un fuego, de cuando en cuando,

que el pecho de yelo quema.

Óyese dentro un rüido

como crujir de cadenas

y unos ayes luengos, tristes,[15]

envueltos en tristes quejas.
Por las funestas paredes,
por los resquicios y quiebras
mil víboras se descubren
y ponzoñosas culebras.[20]
A la entrada tiene puesto[s],
en una amarilla piedra,
huesos de muerto encajados
de modo que forman letras,
las cuales, vistas del fuego[25]
que arroja de sí la cueva,
dicen: «Ésta es la morada
de los celos y sospechas».
Y un pastor contaba a Lauso167
esta maravilla cierta[30]
de la cueva, fuego y yelo,
aullidos, sierpes y piedra.
El cual, oyendo, le dijo:
«Pastor, para que te crea,
no has menester juramentos[35]
ni hacer la vista esperiencia.
Un vivo traslado es ése

de lo que mi pecho encierra,

el cual, como en cueva escura,

no tiene luz, ni la espera.[40]

Seco le tienen desdenes

bañado en lágrimas tiernas;

aire, fuego y los suspiros

le abrasan contino y yelan.

Los lamentables aullidos,[45]

son mis continuas querellas,

víboras mis pensamientos

que en mis entrañas se ceban.

La piedra escrita, amarilla,168

es mi sin igual firmeza,[50]

que mis huesos en la muerte

mostrarán que son de piedra.

Los celos son los que habitan

en esta morada estrecha,

que engendraron los descuidos[55]

de mi querida Silena».169

En pronunciando este nombre,

cayó como muerto en tierra,

que de memorias de celos

aquestos fines se esperan.[60]

Hacia donde el sol se pone,

entre dos *partidas* peñas,

una entrada de un abismo,

quiero decir, una cueva

oscura, lóbrega *y triste*,[5]

aquí mojada, allí seca,

propio albergue de la noche,

del *terror* y *de* tinieblas.

Por *su* boca sale un aire

que al alma encendida yela,[10]

y un fuego, de cuando en cuando,

que *al* pecho de *nieve* quema.

Óyese dentro un rüido

con [*un*] crujir de cadenas

y unos ayes luengos, tristes,[15]

envueltos en tristes quejas;

y *en* las funestas paredes,

por los resquicios y quiebras

mil víboras se descubren

y ponzoñosas culebras.[20]

A la *boca* tiene *puestos*,

en una amarilla piedra,
güesos de muerto encajados
de modo que forman letras,
las cuales, vistas *al* fuego[25]
que *sale de la caverna*,
dicen: «Esta es la morada
de los celos y sospechas».
Un pastor *cantaba* a Lauso
esta maravilla cierta[30]
de la cueva, fuego y yelo,
aullidos, sierpes y *piedras*,
el cual, *viéndole*, le dijo:
«Pastor, para que te *crean*,
no has menester *jurallo*[35]
ni hacer *della* esperiencia.
El mismo traslado es ése
de lo que mi pecho encierra,
el cual, como en cueva oscura,
ni siente luz, ni la espera.[40]
Seco, le tienen desdenes
bañando lágrimas tiernas;
aire y fuego en los suspiros

arrójase, abrasa y yela.

Los lamentables aullidos,[45]

son mis continuas *endechas*,

víboras mis pensamientos

que en mis entrañas se ceban.

La piedra escrita, amarilla,

es mi(s) sin igual firmezas,[50]

que *los fuegos* en *mi* muerte

dirán cómo fui de piedra.

Los celos son los que *avisan*

en esta morada estrecha,

que *causaron* los descuidos[55]

cuidados de Silena».

En pronunciando este *mal*,

cayó como muerto en tierra,

que de memorias de celos

tales sucesos se esperan.[60]

23

[A san Jacinto] 170

Consta esta *glosa* en la *Relacion de la fiesta qve se ha hecho en el convento de Santo Domingo de la Ciudad de Çaragoça a la Canonizacion de San Hyacinto* (1595). En donde figuran estas quintillas: «De la gran materna Delo, / cual otro hijo de Latona, /

para hermosear nuestro suelo / y en el recebir corona / de ingenioso y sutil vuelo, / Miguel Cervantes llegó, / tan diestro, que confirmó / en el Certamen segundo / la opinión que le da el mundo, / y el primer premio llevó.»

Si el primer certamen consistía en una canción de seis estancias, con su epílogo a la manera de Petrarca, en *Poi che per mio destino* (con tres premios: tres varas de tafetán blanco,171 una *Biblia* y un espejo de cristal); en el certamen segundo "Hanse de glosar los cuatro versos siguientes en alabanza de san Hyacintho: *El cielo a la iglesia ofrece / hoy una piedra tan fina…* Y al que con mayor propiedad y gallardía los glosare, se le dará en premio tres cucharas de plata. Al segundo dos varas de tafetán morado. Y al tercero unas *Horas* doradas (fol. 12; la glosa cervantina en los fols. 234-236)". Los textos tendrían que entregarse antes del sábado 29 de abril de 1595, al día siguiente comenzaban las fiestas y, como hemos indicado, Cervantes participó en este segundo: obtuvo el primer premio y el dos de mayo, como era habitual, se leyeron en el púlpito las composiciones premiadas.

Lo que caracteriza a este tipo de composiciones es la división estructural entre tema-pie y las décimas glosadoras, dos quintillas que insertan el verso temático al final de la segunda, que se incorpora así orgánicamente a la glosa propiamente dicha y en un doble aspecto: formal con la rima y conceptual con el sentido; al margen de otro tipo de jerarquías métricas o estróficas (Egido, 1978-1980, 162). Esa característica estructural determina la intelectualización y artificiosidad –un rasgo que se criticaba en *Don Quijote*, II, 18, era ingeniosa y el propio caballero argumentaba: "[…] las leyes de la glosa eran demasiadamente estrechas, que no sufrían interrogantes, ni *dijo*, ni *diré*, ni hacer nombres de verbos, ni mudar el sentido, con otras ataduras y estrechezas con que van atados los que glosan". 172

En cualquier caso, las características básicas del poema serían: virtuosismo, artificiosidad e intelectualismo, unidas al "fervor religioso", de aquí la primera décima (*dones* como *fervor-celo, Iglesia-cielo, edificios vivos, piedras-suelo*).

Cervantes, pues, se mueve en el terreno artificioso y sometido a las rigurosas leyes de la composición con tópicos metafóricos

teológicos: Iglesia-Esposa, Cielo (Dios)-Esposo y juegos antitéticos. En realidad, utiliza la antítesis y la polisemia (tal como definió la voz Covarrubias) de la voz Hiacinto (santo, flor bella, remedio medicinal, piedra, luminosidad). Este doble recurso, antítesis-polisemia, se enmarca en un sistema de correspondencias, domina toda la composición; las tres décimas que siguen con ligeras variantes; así, la segunda plantea el valor medicinal para remediar la cólera: *al que le mira / es tan grande su eficacia, / que le sosiega la ira* (vv. 17-19), por tanto funciona como prosopopeya de una piedra que inclina hacia la *piedad*. Mientras que la tercera insiste *en una y otra salud* (v. 28), esto es, como remedio terrenal y divino; y *tiene el cielo y tierra llenos.* Para concluir en la cuarta y última en una elaborada meditación y apoteosis del santo (vv. 40-44) en la que la luz del sol empalidece: "¿qué tan viva y rutilante / será aquesta si delante / *del mismo Dios resplandece*?".

Ahora, la antítesis cielo-tierra contribuye a la exaltación del héroe religioso que se condensa en la interrogación retórica final (que incumple una de las reglas al introducir dos versos propios en la pregunta) y a la vista del mismísimo Dios. La obligada *brevitas* de la glosa combina diversos elementos de procedencia neoplatónica (ojos, luz, individualidad heroica, sol) en *contrafacta* para que lo retórico adquiera ese aire obligadamente religioso y, de esta forma, la extremada conmemoración cervantina adquiera su función. Así, las quintillas que dan cuenta de la participación y del resultado del Certamen II (fols. 390-397) no es extraño que caractericen al escritor como ingenioso, sutil, diestro e hiperbólicamente se le denomine como *otro hijo de Latona* (fol. 390), esto es, otro Apolo, otro dios de la poesía.[173]

El cielo a la iglesia ofrece

hoy una piedra tan fina

que en la corona divina

del mismo Dios resplandece.

GLOSA

Tras los dones primitivos[5]
que, en el fervor de su celo,
ofreció la Iglesia al cielo,
a sus edificios vivos
dio nuevas piedras el suelo.
Estos dones agradece[10]
a su esposa y la ennoblece,
pues, de parte del esposo,
un Hiacinto, el más precioso,
el cielo a la iglesia ofrece.
Porque el hombre de su gracia[15]
tantas veces se retira,
y el Jacinto, al que le mira,
es tan grande su eficacia
que le sosiega la ira.
Su misma piedad lo inclina[20]
a darlo por medicina,
que, en su jüicio profundo,
ve que ha menester el mundo,
hoy una piedra tan fina.
Obró tanto esta virtud,[25]
viviendo Hiacinto en él,

que, a los vivos rayos dél,

en una y otra salud

se restituyó por él.

Crezca gloriosa la mina174[30]

que de su luz hiacintina,

tiene el cielo y tierra llenos,

pues no mereció estar menos

que en la corona divina.

Allá luce ante los ojos[35]

del mismo autor de su gloria,

y acá en gloriosa memoria

de los triunfos y despojos

que sacó de la vitoria:

pues si otra luz desfallece[40]

cuando el sol la suya ofrece,

¿qué tan viva y rutilante

será aquesta si delante

del mismo Dios resplandece?

24

[En alabanza del marqués de Santa Cruz]

Aparece en los «*Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escribe la jornada de las islas de los Açores*, por Cristóbal

Mosquera de Figueroa, en 1596.[175]

No se aparta de lo habitual en este tipo de composiciones elogiosas, aunque ahora destacan los tópicos cultistas áureos como testimonios de la capacidad lopesca resumida en el final: *Y así, con gusto y general provecho, / nuevos frutos ofrece cada día / de ángeles, de armas, santos y pastores*. Y es que la *ciencia* y *multitud de amores* o intereses de Lope son resaltados de modo crucial como un mundo de vida en cualquiera de los aspectos que se proponga, las constantes reformulaciones del escritor alcanzan la materialidad de una existencia en la que escritura-vida son indistinguibles. De aquí que la dimensión imaginaria que establece Cervantes pueda abarcarlo también todo, esa vitalidad de lo nunca visto, la simultaneidad como característica de belleza que no soporta separación o distinción: todo en esa escritura pertenece a un acontecimiento-sentido indisolubles. Como si el instante acumulara un proceso único (*Las Musas su Parnaso en ella han hecho*) y la Vega anfibológica del apellido-lugar aunara el sentido de lo expresable y expresado. Las hipérboles tópicas elogian al noble militar con una ficción simbólica más allá de la escritura, lee el segundo cuarteto: *Y éste que sobre el cielo se levanta, / llevado de tu nombre soberano, / a par del griego y escritor toscano, sus sienes ciñe con la verde planta.* En el orden simbólico que establece el soneto, la legitimación del marqués aparece única, al margen de Mosquera de Figueroa, pero en la síntesis de los tercetos se reconoce la demostración de esta escritura que concibe *tu fama, en sus escritos dilatada, / ni olvido o tiempo o muerte la consuma*. La percepción y demostración de lo singular y único existe en función de un artificio necesario para que Santa Cruz pueda sobresalir en esa fórmula de lo inconmensurable: en el exceso y en la lógica de la excepción por las virtudes inherentes que sólo pueden perpetuar o eternizar su fama.

No ha menester el que tus hechos canta,[176]

¡oh gran marqués!,[177] el artificio humano,

que a la más sutil pluma y docta mano

ellos le ofrecen al que al orbe espanta.

Y éste que sobre el cielo se levanta,[5]

llevado de tu nombre soberano,

a par del griego y escritor toscano,178

sus sienes ciñe con la verde planta.

Y fue muy justa prevención del cielo

que a un tiempo ejercitases tú la espada[10]

y él su prudente y verdadera pluma,

porque, rompiendo de la invidia el velo,

tu fama, en sus escritos dilatada,

ni olvido o tiempo o muerte la consuma.

25

[El capitán Becerra vino a Sevilla a enseñar lo que habían de hacer los soldados, y a esto y a la entrada del duque de Medina en Cádiz hizo Cervantes este soneto]

“En aquel mismo año (1596) envió la reina de Inglaterra una armada contra nuestras costas, en que venia por general de tierra el conde de Essex, que, desembarcando en Cádiz a primeros de julio, saqueó la ciudad y estuvo en ella veinte y cuatro días. Mientras tanto se dieron providencias para socorrerla, y mandó el Asistente de Sevilla formar un batallón de veinte y cuatro compañías de infantería o de una especie de milicia urbana, nombrando por capitanes a varios caballeros de la ciudad, que luego levantaron compañías de vecinos, a los cuales sacaban al campo de Tablada los días de fiesta, y en regocijados alardes los ejercitaban y adiestraban en el manejo de las armas, como dice don Diego Ortiz de Zúñiga; y Antonio de Herrera añade que, cuando el Duque entró en Cádiz, el

Conde se había hecho a la vela para volver a Londres179 (págs. 45-46).

Han pasado años desde la Invencible (véanse las notas históricas en la introducción). El deseo de venganza, ahora, queda elidido como la eficacia del valor militar o la función sacralizadora de una lengua aparentemente religiosa. La evidencia se traduce en un ejército del que sólo quedan los despliegues en *cofradías* (esas hermandades o *junta* de ladrones o rufianes, muy lejos de la *compañía* militar eficaz), que en pleno mes veraniego reproducen una *Semana Santa* con una demora en la que el acceso a la verdad es también muestra de la inutilidad de esa *muchedumbre de plumas* inservibles ante el saqueo de Cádiz que había transcurrido hacía semanas.

La imagen del *vuelo* o la rapidez queda también desvirtuada en ese desplazamiento de un socorro inútil de casi dos semanas para reprimir un acto tan ruin como el mismo principio que ordena el poema. El desplazamiento irónico, reforzado por la antítesis (*pigmeos / Golías*) sitúan la precariedad de la lógica lírica en los límites de una verdad insoportable: la metrópolis ha sido atacada y no hay respuesta militar (*y cayó su edificio por la planta*, es decir, por una 'bravata' sinsentido, puesto que ya no se puede 'aterrorizar' o darle 'miedo' a otro, una de las acepciones del *Diccionario de autoridades*); o, peor todavía, ya que los tercetos sintetizan y funcionan irónicamente como el triunfo de las apariencias, como contrapunto de cualquier clase de idealismo, todo ha quedado reducido *ad absurdum*: ese capitán Becerra, lugarteniente del duque de Medina Sidonia, y el mismo duque, quedan descalificados en su falta de previsión, pero muy especialmente por su falta de valor y responsabilidad.

El primer terceto, por su aparatoso *bramido* (Antonio Becerra-becerro-bramido esa es la sucesión significativa) que no conduce ni espanta a nada ni a nadie y el léxico militar *púsolos en sarta* señala más a la germanía que a la disciplina 'en hileras', los galeotes iban en sarta (*Don Quijote*,I, XXX: *Yo topé un rosario y sarta de gente mohína y desdichada, y hice con ellos lo que mi religión me pide, y lo demás allá se avenga*) y termina con una nueva alusión a la Semana Santa con la muerte de Jesucristo: *tronó la tierra, escuriciose el cielo, / amenazando una total ruina* (vv. 10-11), que casi resulta blasfema

(es un tópico, pero se está utilizando a los evangelistas Mateo, XXVII, 45, Lucas, XXIII, 44-45 y Marcos, XV, 33). El segundo terceto: *y al cabo, en Cádiz, con mesura harta, / ido ya el conde, sin ningún recelo, / triunfando entró el gran duque de Medina* (vv. 12-14), el mismo duque, por su *mesura harta* se descalifica por sí sólo, ya se han ido los ingleses (*ido ya el conde*).

Cervantes canta lo que piensa, observa y relaciona lógica con negatividad, los elementos simbólicos, las ilustraciones o imágenes del ejército se han convertido-transformado y devaluado en fracasos y no efectividad. Lo relativo, con su correlato de cobardía y arrogancia banal (ese falso *triunfo*), iluminan la incapacidad para dar una respuesta al enemigo. La única solución posible es concebir el soneto como un fragmento que muestre las contradicciones y la perplejidad, que desvele las limitaciones o la incapacidad para leer que una afrenta o ataque en el Cádiz de 1596 es intolerable y el *triunfo* de ese noble sin honor ni virtud de esa entrada en la ciudad es *debilidad*, no hay justificación excepto en *una total ruina* sarcástica ejemplificada por ese bramido y por la falta de grandeza de un noble tan incapaz como despreciable y ridículo.

Vimos en julio otra Semana Santa,

atestada de ciertas cofradías[180]

que los soldados llaman compañías,

de quien el vulgo, y no el inglés, se espanta.

Hubo de plumas muchedumbre tanta[181] [5]

que en menos de catorce o quince días

volaron sus pigmeos y Golías,[182]

y cayó su edificio por la planta.

Bramó el Becerro y púsolos en sarta;

tronó la tierra, escureciose el cielo, [10]

amenazando una total rüina;

y al cabo, en Cádiz, con mesura harta,

ido ya el conde, sin ningún recelo,[183]

triunfando entró el gran duque de Medina.

26

[Quintillas[184] a la muerte del rey Felipe II] [185]

Pueden leerse las notas de la introducción para las circunstancias de la muerte y el catafalco a Felipe II, en Sevilla.

Al túmulo, como era habitual, se prendieron con alfileres poemas, composiciones más o menos retóricas, devotas, protocolariamente solemnes y sombrías. En ellas se alaba la vida y 'milagros' del rey, y se pondera la grandeza del túmulo. Cervantes prende un poema elegíaco-funeral sobre el Rey Felipe II: *Ya que se ha llegado el día, / gran rey, de tus alabanzas*, un poema en décimas o quintillas –véase el poema 26 de nuestra edición– con el que reformula la condición mixta del emperador: heroica-religiosa. Tradicionalmente, el epitafio se ha leído condicionado por el soneto *¡Voto a Dios!*…, cuando es justo al contrario. La retórica luctuosa no implica ironía, como ha pretendido parte de la crítica, el poema realiza una lectura de la muerte, contextualizada históricamente de manera inevitable: la composición sería prendida en el túmulo de la catedral de Sevilla (para los actos solemnes de los días 25 y 26 de noviembre), con un carácter eminentemente sombrío e hiperbólico, tendría que alabar la grandeza de la vida del rey, sus virtudes, también la *máquina* efímera costosísima que se había construido. El texto es diferente a ese primer epitafio inserto por López de Hoyos en su *Historia y relación*… que dirigía a Espinosa, transcurridos los años Cervantes está en condiciones de enfrentarse con el hecho de morir, sus elementos, símbolos y lengua ante el propio rey difunto y la primera décima lo tiene como interlocutor, como si a finales del XVI tuviera que dar respuesta no sólo al rey, también a los lectores de su poema colocado, pinchado en el monumento funerario de Sevilla y así la *humilitas* del escritor contrasta con el lujo celestial (*pisando las*

perlas filas, aulas soberanas…). La legibilidad del poema, esas *vozes que se oían por los ojos* (la expresión pertenece a Juan Luis López en una carta *Retrato político*…, sin foliar, citado por Giovanni Pozzi, 1981), las palabras *llorosas* se relacionan con los tópicos funerarios del momento y la muerte de un rey ya en el cielo (*orejas divinas* lo escuchan), también con una aparente imposibilidad de escribir, no sólo por la *humildad* de la musa del escritor, sino por la condición terrenal misma del rey, la falta aparente de epicidad.

Por eso, la segunda décima plantea la dificultad, en cierto modo, la incomodidad de un elogio no épico, la realidad biográfica de un monarca que no fue un jefe militar en el campo de batalla, el problema *post-morten* de la escritura, una variante del *ubi sunt* en interrogación retórica: *¿Por dónde comenzaré*… y el de la *publicidad* de un cadáver que en vida no fue precisamente un héroe al uso, en todo caso, será *padre de las religiones / y defensor de la fe*, (vv. 14-15) y de aquí: *nuevo y pacífico Marte* (v. 17). Estas nociones de ostentación monárquica se traducen en el poderío europeo-oriental-africano y americano del rey difunto en la tercera décima, una hiperbolización del mismo rey. La cuarta aúna la *virtus*, esto es, *el poder y el saber junto* con la bondad: *bueno en vida, bueno en muerte / y bueno en tu sucesor* (vv. 39-40), el epitafio es también consuelo y, así, la única forma de superar la pérdida es la reflexión sobre la herencia que se concreta en la quinta décima con el problema de la memoria, *misericordia y justicia* que caracterizaron al monarca. Aunque la apoteosis se alcanza en la última décima, la que se centra en la estancia celestial, donde ha acumulado los tesoros que en la tierra no se encontraban: *tu tesoro / en el cielo lo escondías* (vv. 54-55) y es el espacio *que siempre gozarás.*186

En el poema cervantino el encomio y la hipérbole alcanzan la *solución* del consuelo cuando se compagina en la penúltima quintilla la cristiano-religiosa en el evangelio de san Mateo (vi, 19) y en la última, la paganizante de los *Elíseos campos*; pero la muerte está disociada del sufrimiento, no del dolor que, sin embargo, se atempera por las virtudes del rey-emperador. También aparece resuelto el posible conflicto de la monarquía con el *bueno* del sucesor y, en cualquier caso, esta visibilidad y toma de conciencia de la muerte forma parte de la vida; el vacío o la nada, la evocación del final aparece simultáneamente como nuevo principio o

continuación.

Ya que se ha llegado el día,

gran rey, de tus alabanzas,

de la humilde musa mía

escucha, entre las que alcanzas,

las llorosas que te envía.[5]

Que, puesto que ya caminas

pisando las perlas finas187

de las aulas soberanas,

tal vez palabras humanas

oyen orejas divinas.[10]

¿Por dónde comenzaré

a exagerar tus blasones,

después que te llamaré

padre de las religiones

y defensor de la fe?[15]

Sin duda habré de llamarte

nuevo y pacífico Marte,

pues en sosiego venciste

lo más en cuanto quisiste,

y es mucha la menor parte.[20]

Tembló el cita188 en el Oriente,

el bárbaro al Mediodía,

el luterano al Poniente,

y en la tierra siempre fría

temió la indómita gente.[25]

Arauco vio tus banderas

vencedoras, y las fieras

ondas del sangriento Aseo189

te dieron como en trofeo

las otomanas banderas.[30]

Las virtudes en su punto

en tu pecho se hallaron,

y el poder y el saber junto,

y jamás no te dejaron,

aun casi el cuerpo difunto.[35]

Y lo que más tu valor

sube al extremo mayor

es que fuiste, cual se advierte,

bueno en vida, bueno en muerte

y bueno en tu sucesor.[40]

Esta memoria nos dejas,

que es la que el bueno cudicia,

que, amigables y sin quejas,

misericordia y justicia

corrieron en ti parejas,[45]

como la llana humildad

al par de la majestad,

tan sin discrepar un tilde190

que fuiste el rey más humilde

y de mayor gravedad.[50]

Quedar las arcas vacías,

donde se encerraba el oro

que dicen que recogías,

nos muestra que tu tesoro

en el cielo lo escondías.191[55]

Desde ahora en los serenos

Elíseos campos amenos

para siempre gozarás,

sin poder desear más

ni contentarte con menos.[60]

27

[Al túmulo del rey Felipe II que se hizo en Sevilla]

Véase la introducción, ya que allí se tratan otros muchos aspectos. El título no es de Cervantes, pertenece a un desconocido amanuense

o copista o antólogo, ‘persona de curiosidad’. Escrito en 1598, como uno de los dos que dejó Cervantes en aquella ocasión, quien se acordó de él como el que le había dado mayor fama poética. Se copió por primera vez en Francisco de Ariño, *Sucesos de Sevilla de 1592-1604*.192

Conocemos los siguientes textos:

- El publicado por Josef Alfay en sus *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (Zaragoza, 1654; pág. 3). [*Poesías varias de grandes ingenios españoles. Recogidas por…* Ed. y notas de J[osé] M[anuel] B[lecua]. Zaragoza Institución Fernando el Católico, 1946. [Ed. realizada sobre *Poesías varias de grandes ingenios españoles. Recogidas por Ioseph Alfay I dedicadas a Don Francisco de la Torre, caballero del Abito de Calatrava.* Zaragoça: Iuan de Ibar; a costa de Iosef Alfay, 1654].
- El de Ariño, en sus *Sucesos de Sevilla* antes citados. Designamos sus variantes con la letra A. Véase sobre esta edición la *Carta bibliográfica del Doctor E. W. Thebussem a D. Francisco de B. Palomo*; Sevilla, 1869. [*Carta bibliográfica del Dr. E. W. Thebussem a D. Francisco de B. Palomo, sobre la descripción del túmulo y exequias del Rey D. Felipe II, que ha publicado la Sociedad de Bibliófilos Andaluces*. Sevilla: Impr. y Librería de D. Antonio Izquierdo, 1869].
- El de Vicente Salvá, según cierto manuscrito de su propiedad, que consideraba autógrafo de Cervantes (véase su *Catálogo*, núm. 299) [*Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, escrito por Pedro Salvá y Mallén, y enriquecido con la descripción de otras muchas obras, de sus ediciones, etc. Reprod. facs de la ed. de: Valencia: Impr. de Ferrer de Orga, 1872. Valencia: [s.n. (Biblioteca Valenciana)], 1993, 2 vols.]. Lo publicó primero en su *Gramática de la lengua castellana* (cuya primera edición es de Valencia, 1834; pero solo hemos visto la de París, de 1835). Lo designamos con la letra S.
- El contenido en un manuscrito de la Real Biblioteca, que lleva por título *Poesías varias a Felipe II* y procede de la Biblioteca del Conde de Gondomar (fol. 97). Lo designamos con la letra P. Fue publicado por J. Velasco Dueñas en su *Facsímile de la partida de bautismo de M. de Cervantes* (Madrid [Aguado], 1852).

- El reproducido por D. F. Rodríguez Marín en sus *Chilindrinas* (Sevilla, 1906; pág. 219), según cierto manuscrito del siglo XVII que le fue facilitado por los hijos de D. Francisco de B. Palomo. Lo designamos con la letra R. [*Chilindrinas. Cuentos, artículos y otras bagatelas* de Francisco Rodríguez Marín (el Br. Francisco de Osuna) [seud]. Sevilla: Establ. Tipogr. de El Progreso, 1906; pero en colofón 1905].
- El contenido en *El Cancionero de Mathias Duque de Estrada*, que se conserva en la BN de Nápoles y que fue descrito por E. Mele y A. Bonilla (Madrid, 1902; *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*). Está en el fol. 58 r.
- El que figura en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 19387), y procede de la de Gayangos (número 725 del *Catálogo* de P. Roca). Lleva en la primera hoja la siguiente nota de Gayangos: «Este manuscrito cita Barcia en su Epítome de la *Biblioteca oriental y occidental*, como existente en la de Villahumbrosa. Fue acaso rodando hasta Londres, donde yo lo compré en 1840.» Según Roca, debió de ser escrito, en todo o en gran parte, en Méjico, y es de letra (casi toda de la misma mano) de los años 1598 a 1612 y siguientes.

Del problema de los manuscritos se ocupó Francisco Rodríguez Marín en multitud de artículos,193 que recoge al cabo los siguientes manuscritos:

- ms. 2459 (*olim*. 2. K. 8) de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid), con la variante del estrambote (primer verso): «Y echando un paso atrás a lo valiente» [el epígrafe lee: *Al tumulo y honras de don Phelippe 2.º que se hicieron en Seuilla, de un soldado vellacon. Sonetto*, fol. 94]
- ms. 19387 [en Post Sriptum fechado en Madrid y octubre de 1914], perteneciente al Conde de Guimerá y, después, a don Gaspar de Gayangos, hoy en la Biblioteca Nacional (Madrid), un *Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos por el año de 1598 y los siguientes*, es el título de Guimerá; pero Antonio Paz y Melia añadió *compuestos o recogidos por Mateo Rozas de Oquendo*, publicó algunas composiciones con intr. en *Bulletin Hispanique*, Burdeos, IX (1907)] fol. 113 vto.: Boasé, mi señor soldado, ¿qué se almira?, etc. Es la Atribución 48 de Juan Bautista Avalle Arce: “Atribuciones y supercherías”, en *Suma*

cervantina. Ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley. London: Tamesis Books, 1973, pág. 404
- ms. 861 de la Biblioteca Nacional (Madrid), fols. 619 y 633 [citado en "Algo más sobre el soneto famoso", en F. Rodríguez Marín: *Estudios cervantinos*. Madrid: Atlas, 1947, págs. 360-363.

Si se tienen en cuenta las diversas ediciones disponibles desde Rodríguez Marín a Schevill y Bonilla, V. Gaos… o lo apuntado por A. Rodríguez Moñino en su *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros (siglo XVII)*. Madrid: Castalia, 1977, III, págs. 632-646, donde recoge el artículo de John M. Hill: "Notes on Alfay's *Poesías varias de grandes ingenios*" [*RHi*, 56 (1922), págs. 423-433]; los ms. más utilizados han sido:

- ms. 861 BNE, fols. 619-620 y 633.
- ms. 3985 BNE (fol 95 vto).
- ms. 4127 BNE fol. 183.
- ms. 8252 BNE fol. 69 vto.
- ms. 19387 BNE fol. 113 vto.

Los otros ms empleados pertenecen a la RAE, 6212 (fols. 84-85); 6215 (fol. 49) y 6723 (fol. 13). A la Biblioteca del Palacio Real (Madrid) 996 (fols. 216 vto. y 217 recto) y 2459 (fol. 97). A la Biblioteca Central del CSIC (Madrid) 3857 (fols. 89 vto.-90 recto). El resto de ms., que muy rara vez se citan, pertenecen a la Hispanic Society of America (B 2558 y B 2495) en New York; Biblioteca Nazionale (Firenze) Magl. VII-353 fols. 1 vto. y 277 vto.; Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" (Nápoles) I-E-49 fol. 58; y Biblioteca Pública (Évora) CXIV / 1-3 fol. 676. Se puede añadir el ms. del *Cancionero antequerano* [1627-28], publicado por J. Lara en 1988 con el núm. 443, pág. 236 y el trabajo "Cervantes en un soneto, o el prodigio de la mirada marginal", en *Cuatro siglos os contemplan. Cervantes y el Quijote*. Madrid: Eneida, 2006, págs. 61-78.194

La primera voz-presencia pertenece a un soldado, caracterizado lingüísticamente como tal a través de sus juramentos exclamativos y blasfemos*: ¡Voto a Dios!, ¡Por Iesu Christo vivo!, ¡Apostaré!* Este carácter blasfemo y no sólo reciamente o rudamente militar se confirma si pensamos en las preguntas habituales de los obispos

sobre los blasfemos, descreídos y renegados que *votaban a Dios* o a sus santos. Aparentemente, pues, esta voz blasfema es la única que domina el texto y si Rodríguez Marín no percibía la sátira o la ironización se debía también a que a comienzos del siglo XX era impensable que Felipe II fuera vituperado públicamente, sin embargo, si leemos atentamente el vituperado u ofendido no es el rey directamente y, además, agraviar y vituperar eran ocasiones o situaciones extraordinariamente comunes en una formación social que estaba edificada sobre la honra y la fama, en consecuencia, también sobre sus contrarios: la ofensa y la injuria. Posiblemente, estas expresiones del soldado se inscriben en un horizonte economicista y religioso propio del imperio mixto… sólo que ironizado en júbilo o, al menos, en ambigüedad por el contraste júbilo-duelo por la muerte de un rey, así como la permanencia de un monumento efímero y este horizonte es *casi impensable*.195 Es una alusión a los fines y alcances, al valor de la representación sin trascendencia.

Sin embargo, como hemos apuntado, en el verso décimo segundo se introduce un nuevo punto de vista, la nueva experiencia de voz y mirada: *Esto oyó un valentón y dixo*…. Esta tercera persona gramatical es un Él-Ello, voz que narra en un proceso de *acumulación* e incorpora la presencia-voz y la intervención, digamos, innecesaria, gratuita e inútil, del valentón. Esta última, también caracterizada en su expresión lingüística como tal: *y quien dixere lo contrario, miente*. En contraposición a esa *apariencia* de lo vacío e inútil.

Finalmente, el estrambote, puramente descriptivo, destaca esa posibilidad de *decir*, ese desplante gratuito y jactancioso de la intervención del valentón en un diálogo que no existe, pues el soldado sólo encadena exclamaciones (y entre ellas una interrogación retórica) y no se dirige a nadie en concreto, sólo la *máquina* (ese monumento no tan efímero –la causa de su ridiculez– en la Catedral de Sevilla) las provoca y nadie cuestiona sus palabras, por eso es totalmente innecesario o gratuito ese respaldo o apoyo del valentón. Sin duda, Cervantes era un *copleador*, esto es, alguien capaz de formular la *burla* con una gran mordacidad y es que ingenio y maledicencia se mezclan con facilidad en los siglos XVI y XVII, en un equilibrio inestable, y este escribir o decir *a la*

malicia se inclina hacia la burla y la agudeza quizá no propia de caballeros y sí de *frialdades* –como insiste la tratadística de corte– propias de truhan o agreste; que con fragilidad característica se puede llegar a la ofensa de los otros, en una escala de descalificaciones (desde la murmuración al pasquín) que muestra una violencia, también característica, más o menos constante y cotidiana: institucional. Tengamos en cuenta que son famosas y abundantes las burlas del linaje ajeno o las del ámbito universitario o los vejámenes injuriosos que terminan en querellas judiciales (F. Bouza: "No bufonices. El truhán descortés", 1991, 63-71. También Maxime Chevalier, 1992, 213, que estudia estos "juguetes de ingenio" o "escribir a la malicia" como elementos efímeros y pertenecientes, salvo excepciones habría que añadir, a una infraliteratura).

Pero junto a este nivel de lectura que nos destaca las tres presencias o voces no dialogantes, el poema posee otros derivados del funcionamiento de este triple punto de vista. Así, el soldado no sólo está caracterizado por sus juramentos reiterativos, esas notas se refuerzan en otra obsesión, la económica, la del dinero, la medida del valor y el precio de las cosas, donde el supuesto arte queda reducido al valor de la mercancía, a su enajenabilidad y, por tanto, a su igualdad o equivalencia, a su indiferencia cualitativa y su diferencia simplemente cuantitativa, a su puro valor venal, es el desplazamiento hacia la *vibración* del dinero y el tópico del soldado desheredado de toda buena fortuna: *diera un doblón*, *cada pieza / vale más de un millón*, esto es, la écfrasis o descripción que pretende de una obra de arte efímera (lo no perdurable contrasta con el deseo burlesco de que *dure un siglo*) se convierte en anti-artística por esta obsesión economicista, por ese afán de reconvertir el valor de uso en valor de cambio, por querer traducir lo artístico crematísticamente. La desmesura hiperbólica que aplica a la *máquina insigne* resulta así irónica, al igual que la referencia a Sevilla como *Roma triunfante en ánimo y riqueza*, un sinsentido puesto que Sevilla se iguala a Roma en el supuesto poder de lo ideal-eclesiástico ya que ni siquiera ha podido concluir los actos religiosos en honor de Felipe II y ha tenido serios problemas de endeudamiento esta ciudad para *maravillar*. Y es que, en este proceso, el dinero se ha convertido en una objetividad desmesurada, un poder que es capaz de hacer de la representación

realidad y de la realidad una representación, de aquí la precariedad e inestabilidad en este punto de vista soldadesco que subordina al valor-dinero cualquier otro, es decir, el valor del dinero *devalúa* todo otro valor, sobre todo el ideológico indisolublemente entrelazado con lo eclesiástico.

Por supuesto, también es irónico y blasfemo –por lo desmesurado– el identificar la gloria divina y su gozo o placer con la supuesta gloria del túmulo en el primer terceto: *¡Apostaré que la ánima del muerto, / por gozar este sitio, hoy ha dejado / el cielo, de que goza eternamente!*, es la consecuencia lógica y trágica de la nivelación dineraria o crematística, aquella que rebaja lo superior, incluso lo divino, a lo inferior. Si el dinero es tan importante, las demás excelencias posibles o se pliegan-subordinan a él o desaparecen, una relación tan radical anula toda posibilidad de excelencia, de reconocimiento o admiración. No se configura una percepción trascendental cuando la capacidad subjetiva de un *yo* (*apostaré*) determina, organiza o se apropia de esa trascendencia para convertirla en simple empirismo, en el discurso de la representación de lo inmediato.

Además, el texto alcanza una nueva dimensión irónica con la voz-presencia del valentón en el segundo terceto cuando la realidad a la que se remite es la de un discurso poético, al menos en apariencia: *Esto oyó un valentón y dijo: "¡Es cierto / lo que dice voacé, seor soldado, / y quien dijere lo contrario, miente!"*, porque es ahora cuando se descubre que estamos ante una voz apócrifa, falsa, que no es la del autor, y la caracterización lingüística queda reforzada en el estrambote –*Y luego, encontinente, / caló el chapeo, requirió la espada, / miró al soslayo, fuese, y no hubo nada*– por la *descriptio* gestual de su falsa valentía y la aceptación metafórica y no declarada de su aparente experiencia y conocimiento; falsa en tanto que va dirigida a todos, es de nuevo hiperbólica, y a nadie: las acciones referidas al sombrero, a la espada, la de mirar esquinadamente y marcharse no tienen destinatario,196 como tampoco su intervención, es *muda*, es un desplante vacío y gratuito. Es otra consecuencia de la depreciación del valor en general al valor económico, incluso de toda realidad a un modo de existencia presidido por la forma–dinero que hace extinguirse la disposición de *admirar*. De aquí que el valentón represente un nuevo valor final:

el cinismo de su desafío por la bajeza de su aprobación a que todo quede reducido al valor de la idea de moneda frente a cualquier otro valor, a su vez, disuelto en la homogeneidad, en la uniformidad propiciada por la *nada*: *ex nihilo in nihilum*.

El soneto, por tanto, al aparecer dominado por una antítesis fundamental: *grandeza / nada*, respectivamente en el primer verso y en el último, correspondiéndose con las intervenciones del soldado y el narrador deviene en burla irónica, no sólo de la fanfarronería petulante y falsa, sino también de la fastuosidad efímera del monumento. Es la lógica de lo peor: si el límite ha quedado desbordado en el *aditamento* o *epodo* para situarnos en la *nada*, en lo inexpresivo de esa *mudez*, también la *braveza* de la *máquina* entra en ese proceso meta-reflexivo de cese de re-presentación. Es así una reacción *a contrario* de la fiesta y no simplemente un poema de ocasión. El poema es un ejemplo de cómo un escritor se muestra *amargo, disgustado y alterado* contra el Imperio o un sistema político; un ejemplo de *escritura a malicia*, una consecuencia de los *deservicios y olvidos* (expresión de Hurtado de Mendoza) institucionales con Cervantes.197

Y es precisamente aquí donde nos aparece un tercer elemento, ya insinuado: la *mirada.* El soneto, en este sentido, es producto de la *mirada* hacia el túmulo o máquina. Pero mirar / ver no es una cuestión simple, se trata de un problema histórico. Por ejemplo, en los textos feudales siempre hay cuatro miradas o maneras de ver impuestas por la *Biblia*: literal, moral, alegórica y anagógica; de esta forma, el mundo era un texto divinizado, el *murmullo de Dios*, porque cada elemento o signo se correspondía con una signatura en la que habitaba la esencia de Dios. Sin embargo, con la complejidad social y la presencia de los Austrias, se va imponiendo la *mirada literal*, esto es, se impone la literalidad de los signos y, así, un pobre es un pobre y no un pobre de Dios, y un hombre es un sujeto y no un hijo de Dios, o noble, etc. La mirada literal es producto de la propia experiencia de un yo, significa que el mundo ha dejado de ser ese *murmullo u orden de Dios*, y ante esta *nueva mirada* los individuos se someten al juicio de todos, a una retórica de inspección universal, a una opinión de la gente, de *los otros* como realidad efectiva. A una subjetividad que puede combinar lo decible con el silencio y ya no se aferra a lo trascendente como única

posibilidad ante los signos; ahora el significado puede estar formulado por un yo al margen de imposiciones o sacralizaciones.

Cervantes, pues, parte de la mirada literal, la que observa o ve las cosas o hechos en su propia efectividad real. Cervantes, como una gran parte de los ciudadanos de Sevilla ante el escándalo que supone la interrupción de los actos por la muerte del Rey y la permanencia ridícula del túmulo efímero que se va convirtiendo en permanente: de dos días a más de un mes, aplica esta mirada. Es decir, el túmulo, ese emblemático monasterio de El Escorial, deja de ser un símbolo o máquina de maravillar o insigne, que permite residir en ella a un Rey, y literalmente pasa a ser una obra carísima, recordemos: más de quince mil ducados, casi setenta y cuatro millones de pesetas o casi cuatrocientos cincuenta mil euros; una carísima construcción, pues, de cartón-piedra y purpurina y, lo que es peor, plenamente ridícula como las rencillas protocolarias de las instituciones sevillanas.

En la mirada ya no cabe la *admiración* ni el *reconocimiento* de un esfuerzo institucional que ha dejado de ser *edificante*; en la mirada ya no hay ningún ejercicio de admiración o consuelo: el rey ha muerto y con él, el resentimiento institucional se aferra a la negación de los valores vitales o ideológicos del Imperio. En realidad, la estupidez de cubrir de luto un banco de la Catedral con un paño negro y utilizar cojines ha provocado la irreverencia de lo no-admirable, la corrupción de la admiración y la sustitución por el desprecio y el nihilismo corrosivo de la ironía en un soneto que inmediatamente *corre manuscrito* o se imprime en *pliegos sueltos*. En los tres puntos de vista que Cervantes ha desplegado, la mirada no está regida por un afán de curiosidad o de conocimiento, porque ya se saben los hechos y en ellos no cabe el asombro ni la admiración de lo excepcional o excelente, todo lo contrario: es imposible admirar y en esta imposibilidad de virtud, de retórica de la excelencia la mirada literal se desliza hacia la burla o lo literario.

Por eso Cervantes, además de aplicar esta mirada literal realiza este desplazamiento: es un escritor, un hombre que escribe y no tiene más apoyo que su yo, una precaria soledad suscitada por su propia y sola presencia, por sus propias y solas fuerzas. Es decir, Cervantes sólo tiene un soporte en el aire, en la nada, porque su escritura no

está legitimada por ninguna otra: ni por la sacralizada de la *Biblia* ni por la civil de la Corte. Su soporte radica en ese *hacerse nadie* que, paradójicamente, escribe y al hacerlo desde la modernidad de esta nueva mirada se construye como sujeto libre que es capaz de producir su verdad (una *aletheia*), un ejercicio de un nuevo *poder* (una *politeia*) y una formación de una nueva moral (un *éthos*). En Cervantes la escritura se basa o se sustenta en él mismo, en su verdad, sólo la propia enunciación la sostiene, de aquí su modernidad. Lo verdadero ni está en la *Biblia* ni en la Corte ni en Sevilla ni en sus instituciones o autoridades, la verdad se legitima a sí misma por la escritura y la escritura se legitima por lo verdadero que construye, su texto: la ironía.

Cuando el poema alcanza su final en ese desbordamiento del *aditamento* asistimos a una especie de inscripción de una nueva existencia, la gestual: el gesto, como la escritura del soneto, técnicamente perfecta, no ofrece ninguna explicación aparente sobre los hechos; en este sentido, el gesto del valentón es el lenguaje de un silencio elocuente, donde su propio comportamiento deja de ser un signo para convertirse en *y no hubo nada*, ese silencio sin grito del vacío o la nada, el poema alcanza su cima y, desde lo alto de la cima, el discurso y las cosas cotidianas con sus luchas e intrigas protocolarias se ocultan y ya nadie ve. Cuando el poema concluye, pues, nos sitúa más allá de la *vanitas*, de la *illusio* de la representación, nos sitúa en un límite extremo, en lo que *ya no es*. Ahí, ya nada hay: vacío o ausencia y con ella la burla y su consecuencia: la risa o la sonrisa, es decir, la mueca de la razón.198

“¡Voto a Dios199 que me espanta200 esta grandeza201

y que diera un doblón202 por describidla!;203

porque, ¿a quién no suspende204 y maravilla

esta máquina insigne, esta braveza?205

¡Por Jesucristo vivo! Cada pieza[5]

vale más que un millón, y que es mancilla

que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla,

Roma triunfante en ánimo y riqueza!

¡Apostaré que la ánima del muerto,

por gozar este sitio, hoy ha dejado[10]

el cielo, de que goza eternamente!"

Esto oyó un valentón y dijo: "¡Es cierto

lo que dice voacé, seor soldado,

y quien dijere lo contrario, miente!"

Y luego, encontinente,206[15]

caló el chapeo,207 requirió la espada,

miró al soslayo, fuese, y no hubo nada

28

[A Lope de Vega en su *Dragontea*] 208

Las relaciones Cervantes-Lope son harto complejas y pasan por todo tipo de circunstancias, incluyendo los prólogos de *El Quijote* y su actividad dramática. Además, fueron vecinos durante la etapa final de Cervantes en Madrid, como hoy contradicen los nombres de las calles.

La princeps de la *Dragontea* (1598), la que reproduce Sánchez Jiménez, no contiene ni el soneto de Cervantes ni el de Andrés de Valmaseda : *Al Reino escuro del temor y espanto, / sepulcro triste del eterno olvido*, que sí se incluyen en la de 1602. En su primera aparición contenía un soneto del duque de Osuna y conde de Ureña: *Corrida de ofreceros plata y oro*; un epigrama en latín y unas quintillas de frey Miguel Cejudo: *Fauce Draco igniuoma, nautas dum devorat omnes,* y *Quiso la inglesa nación*; y un poema de Carrillo Triviño: *Vuestra pluma eternizáis.* Aparece, cuando Cervantes ya estaba en Madrid, en la *Tercera parte de las Rimas* de Lope de Vega Carpio, la que contiene *La Dragontea*, e integra, con otras rimas, el

tomo que lleva por título *La Hermosura de Angélica*, en la edición de Madrid.209

Todo el soneto es un recorrido por tópicos áureos: Musas, Parnaso, Venus… a partir de la dilogía, usual en Cervantes, “Vega”.

Yace en la parte que es mejor de España

una apacible y siempre verde *Vega*

a quien Apolo su favor no niega,

pues con las aguas de Helicón210 la baña.

Júpiter, labrador por grande hazaña,[5]

su ciencia toda en cultivarla entrega;

Cilenio,211 alegre, en ella se sosiega,

Minerva eternamente la acompaña.

Las Musas su Parnaso en ella han hecho;

Venus, honesta, en ella aumenta y cría[10]

la santa multitud de los amores.

Y así, con gusto y general provecho,

nuevos frutos ofrece cada día212

de ángeles, de armas, santos y pastores.

29

[“Este soneto hice a la muerte de Fernando de Herrera; y, para entender el primer cuarteto, advierto que él celebraba en sus versos a una señora debajo deste

nombre de Luz. Creo que es de los buenos que he hecho en mi vida"]

Escrito hacia 1597, lo imprimió por primera vez Fernández de Navarrete (1819, 447,) con un manuscrito de 1631 (ahora, para el análisis de la transmisión, A. L. Martin, 1985, 213-219). Hoy se da, sin vacilaciones, como de Cervantes. Se trata de un peculiar epitafio –no comienza con el habitual *aquí yace* que sólo se conserva en el tópico verso final de la tumba– que sigue a los primeros que López de Hoyos utilizó en su *Historia y relación…* Dudar del carácter epicédico, como lo hace Lara (1999, 111-147, especialmente la nota 17; 2006, 61-78), no parece convincente, aunque el formulismo inicial no aparezca (*aquí yace…*): *El que subió por sendas nunca usadas / del sacro monte a la más alta cumbre*, es decir, los tópicos sobre la muerte y el cadáver se confirman: primero la hiperbolización del poeta en los primeros versos; también para la llorada amada (*Luz*); mientras que el segundo cuarteto insiste en el rigor hiperbólico del *Divino* Herrera que bebió en las fuentes míticas de los máximos poetas. Los cuartetos, pues, se imponen como rito tópico en las destrezas que se conciben y perciben en un poeta desaparecido. Mientras los tercetos sintetizan el elogio fúnebre: *aquél a quien envidia tuvo Apolo / porque, a par de su Luz, tiene su fama…* Junto a los elementos poéticos perdurables, la fama hiperbolizada en la unión del poeta-Apolo, y su amada *Luz*; la extraordinaria singularidad del escritor que ahora aparece *vuelto en ceniza de su ardiente llama*, [y] *yace debajo de esta losa fría.* Cervantes utiliza las analogías tópicas de la lírica amorosa en antítesis (*ardiente / fría*) para inmediatamente acomodarse a lo esperable en este tipo de composiciones: el escritor ante la tumba que elogia y reflexiona, mejor, canta las virtudes del difunto.213

El que subió por sendas nunca usadas

del sacro monte a la más alta cumbre;

el que a una Luz se hizo todo lumbre

y lágrimas, en dulce voz cantadas;

el que con culta vena las sagradas[5]

de Helicón y Pirene214 en muchedumbre

(libre de toda humana pesadumbre)

bebió y dejó en divinas transformadas;

aquél a quien envidia tuvo Apolo

porque, a par de su Luz, tiene su fama[10]

de donde nace a donde muere el día:

el agradable al cielo, al suelo solo,

vuelto en ceniza de su ardiente llama,215

yace debajo de esta losa fría.

30

[A don Diego de Mendoza y a su fama] 216

Publicada en los preliminares de las *Obras* del escritor (1610), junto a poemas de Mira de Amescua, Hurtado de Mendoza, Mariana de Vargas…. El noble alcanza la fama por sus escritos y, a partir de ellos, los elementos tópicos más o menos clásicos y áureos (*Etnas, Estigios, Cocitos*) contribuyen a esa memoria antitética entre *suelo / cielo* y el *renombre inmortal* se precipita en las *amorosas culpas* en una forma liberada, en la que la temporalidad se eterniza ante los otros y ese principio dominante de permanecer combina en la escritura de Cervantes los elementos más alejados para dotar de coherencia la alabanza.

En la memoria vive217 de las gentes,

varón famoso, siglos infinitos,

premio que le merecen tus escritos

por graves, puros, castos y excelentes.

Las ansias[218] en honesta llama ardientes,[5]

los Etnas, los Estigios, los Cocitos[219]

que en ellos suavemente van descritos,

mira si es bien, ¡oh Fama!, que los cuentes,

y aun que los lleves en ligero vuelo

por cuanto ciñe el mar y el sol rodea,[10]

y en láminas de bronce los esculpas;

que así el suelo sabrá que sabe el cielo

que el renombre inmortal que se desea

tal vez le alcanzan amorosas culpas.

31

[Al secretario Gabriel Pérez del Barrio Angulo, *Dirección de secretarios…*] [220]

Publicada en 1613, entre los preliminares. El libro de Barrio Angulo es un tratado moral y político, donde abundan las citas de autores clásicos y de doctores de la Iglesia, con algunas alusiones a la España de su tiempo. En conjunto, es una confusa y pesada miscelánea.

Cervantes, en su poema combina el elogio del escritor y el del propio libro como era habitual. Esta similitud entre famosos personajes *inmateriales* (la *elegancia* de Demóstenes, Cicerón por su *estilo*), casi fabulosos desde la coetaneidad cervantina, conducen hacia una realidad espacio-temporal más concreta, la española que abarcará lo que es decible desde esa reflexión donde la *adulación*

defraudada / queda (vv. 21-22), también la *lisonja*, la *mentira* o la *verdad levantada* (v. 24) o falsa para concluir que él, Barrio Angulo o el maestro de secretarios contribuye a la sacralización de la misma España: … *sólo vos habéis dado / a la materia de Estado / hermosa y cristiana forma* (vv. 26-28). Lo razonable en la subjetividad cervantina consiste en establecer el orden adecuado en lo decible de un poema cuya alabanza, de escritor y libro, permite incluso una imaginería cristianizada de la escritura *reformada* por Barrio de la corte. La hipérbole del encomio se sustenta en la identificación del saber, de la discreción como virtud en la que el escritor es capaz de distinguir, hacer juicio o ponderar, como quería Covarrubias, y en el intercambio descriptible y expresable de las figuras clásicas e indiscutibles de Demóstenes y Cicerón.

Tal secretario formáis,

Gabriel, en vuestros escritos,

que por siglos infinitos

en él os eternizáis.

De la ignorancia sacáis[5]

la pluma, y en presto vuelo

de lo más bajo del suelo

al cielo la levantáis.

Desde hoy más, la discreción

quedará puesta en su punto,[10]

y el hablar y escribir junto

en su mayor perfección.

Que en esta nueva ocasión

nos muestra, en breve distancia,

Demóstenes su elegancia[15]

y su estilo Cicerón.

España os está obligada,

y con ella el mundo todo,

por la subtileza y modo

de pluma tan bien cortada.[20]

La adulación defraudada

queda, y la lisonja en ella;

la mentira se atropella,

y es la verdad levantada.221

Vuestro libro nos informa[25]

que sólo vos habéis dado

a la materia de Estado

hermosa y cristiana forma.

Con la razón se conforma

de tal suerte que en él veo[30]

que, contentando al deseo,

al que es más libre reforma.

32

[A don Diego Rosel y Fuenllana, inventor de nuevos artes] 222

Figura en los Preliminares del raro y extravagante libro: *Parte Primera de Varias Explicaciones y Transformaciones.* Véase lo que añaden Schevill-Bonilla[223]: …difícilmente se hallará más divertido ni más disparatado engendro. Rosel declara escribir «al modelo de nuestro antiguo *Metamorfoseos*» (pág. 13), y no sería aventurado sospechar que, cuando Cervantes, en el *Quixote* (II, 22), pone en boca del primo del Licenciado el propósito de publicar un libro, «a quien he de llamar *Metamorfoseos o Ovidio español*, de invención nueva y rara, porque en él, imitando a Ovidio en lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el caño de Vecinguerra, de Córdoba, quiénes los Toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés, de Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto, *con sus alegorías, metáforas y traslaciones*», tuviese en mientes al estrafalario Gobernador de Santa Ágata. El cual se atrevió a solicitar de Quevedo un soneto, para que fuese al frente de su parto intelectual; y, en efecto, el gran ingenio compuso un «hieroglífico en su servicio», y el polígrafo escribió, no exento de ironía, pues utiliza rimas forzadas… «Coronado de lauro, yedra y box, / Rosel le quita al Febo su carcax, /pues haze los esdruxulos sin ax / y a todos los poetas dize ox…”

Jamás en el jardín de Falerina[224]

ni en la Parnasa, excesible[225] cuesta,

se vio Rosel ni rosa cual es ésta,

por quien gimió la maga Dragontina.[226]

Atrás deja la flor que se recrina[227][5]

en la del Tronto[228] archiducal floresta,

dejando olor por vía manifiesta

que a la región del cielo la avecina.

Crece, ¡oh muy felice planta!, crece,

y ocupen tus pimpollos[229] todo el orbe,[10]

retumbando, crujiendo y espantando.

El Betis calle, pues el Po enmudece,

y la muerte, que a todo humano sorbe,

sola[230] esta rosa vaya eternizando.

33

[A los éxtasis de nuestra beata madre Teresa de Jesús] [231]

Diego de San José no recoge a los premiados, como hemos indicado (véase la introducción), y Cervantes sigue el modelo propuesto en el certamen, esto es, Petrarca-Garcilaso con siete estancias y un *commiato* final (un total de 103 versos), con los tópicos –incluso religiosos– esperables. El doble referente cervantino tiene que ver con el teológico y ortodoxo sacro y el modelo formal propuesto y garcilasiano. Una especie de poética del énfasis bien manifiesta en la primera estrofa con un esfuerzo por lograr una retórica cuasi épica en la que Garcilaso sostiene el texto cervantino con su *Égloga I*, vv. 7-9, que recuerdan al duque de Alba y la villa del mismo nombre donde muere y está enterrada Teresa.

La síntesis cervantina, al margen de lo apropiado o no –en el contexto del certamen, sí– de los tres versos literales de Garcilaso, se muestra en lograr a lo divino una invocación desde la *humilitas*: desde la antítesis inicial o *Virgen fecunda*, con prosopopeyas (*voz cansada*), sinestesias (*la dulce región maravillosa*), metáforas hiperbólicas (*cuyos hijos, criados a tus pechos*), los juegos cromáticos-luminosos (*pisan ahora los dorados techos*), etc. En realidad, Cervantes parece querer construir el acceso directo e inmediato de la unión Teresa-Dios, una pretensión que en la propia autorreferencia se hace imposible. De ahí que recurra al elemento biográfico de la beatificada: la ‘verdad’ de una infancia no predispone a la vía esperable del destino: *Dios para ser suya te guardaba* (v. 17) y la estancia parece querer neutralizar el impacto de esa confrontación o apartamiento: *Y si se descuidaba / de lo que*

hacer debía (vv. 21-22); y así la ficción que supone el poema deviene en un mecanismo para 'encauzar' la propia vida y lo que importa no es la reproducción de hechos vitales quizá inconsistentes o confusos o incoherentes, sino mostrar una verosimilitud, un modo coherente, un 'orden' en la experiencia de una presencia-fusión: *desde la tierra al cielo* (v. 28). No es, pues, un simple trazo biográfico, es la justificación metafísica, espiritual que inevitablemente tiene que conducir, *con curso más brioso* (v. 27), al destino de la fusión con Dios.

La tercera estrofa, que avanza esa biografía, es todavía más explícita con la *florida edad* (v. 34) , los detalles de una vida se contemplan como flujo o fluido en el que la sucesión de momentos alcanza lo esperable: los éxtasis: *y así levantas / tu cuerpo al cielo, sin fijar las plantas* (vv. 38-39) o esos 'arrebatamientos de espíritu' que dejan a Teresa 'fuera de todo sentido', como definía Covarrubias, no apuntan a la muerte de ese yo, pero sí al conflicto de una fragmentación en el que la percepción de la *virtus* se impone a la asociación de detalles vitalistas.

En ese estado, y desde la *humildad* de Teresa (v. 43), Dios es esposo, amante, amigo, maestro… El *contrafactum* se consigue con un tópico sinestésico: *dulce amigo*, que completa a los otros, puesto que hay un público adecuado, carmelitas y seguidores, pero también testimonio de esa inscripción simbólica en lo ritual, religioso y compartido, incluso con la función de mediadora entre el *afligido* y Dios.

La siguiente estancia elabora una complejidad tópica: muerte / vida, Alba-ciudad / alba-amanecer (vv. 57-58; Teresa de Cepeda y Ahumada nació en Ávila el 28 de marzo de 1515 y murió en Alba de Tormes el 4 de octubre de 1582). Cuando concluye la vida, la imagen metafórica no registra lo que ocurre en la realidad temporal, se proyecta hacia lo irreal eterno, es una visión de la utopía religiosa y, por tanto, positiva donde la ficción lírica también construye la ficción de la unión para el lector-oyente de la composición.

Esta especie de *escapismo* de lo real permite construir la afirmación de santidad, exactamente: *indicios ser de santidad notoria* (v. 73), toda la estrofa es una apelación al *crédito* religioso teresiano, *honroso triunfo y palma* (v. 78), en el que los *arrobos* ya no puede

dudarse de que *fueron admirables.* La vida en *arrobos* deviene en ese verso final, cuatripartito: *nuevos, continuos, sacros, inefables* (v. 84), superador de las debilidades y como *signum rememorativum* y *demostrativum.* No hay posibilidad de escepticismo, lo milagroso se impone como la idea eterna de Dios, sin necesidad de análisis en el rito de la *victoria*, lo épico-cristiano se impone para que Teresa funcione como héroe terrenal y divino, y eso a pesar de la *discreta historia.*

Cuando parece que todo está concluido, Cervantes en la siguiente estancia *el visorrey de Dios*, es decir, el mismo Papa, afirma la divinidad de la Madre Teresa y como *nueva* Virgen cumple la función de mediadora para *el rebaño infinito que criaste* (v. 94). Quizá el sujeto poético de Teresa funcione como ejemplo de ortodoxia cristiana y a través de nociones épico-imperialistas y, sobre todo, a través de la imagen bíblica del *rebaño.* Pero junto a ellas, la alabanza al Carmelo, a la orden carmelitana es apoteósica y no sólo por el *vuelo* de la beatificada y sus consecuencias prácticas: la divinización o santidad que también pertenecen a esa orden, sino porque la nueva prepotencia de ese Carmelo atañe a un *rebaño infinito.* Desde la liberación terrenal de un sujeto a la apelación de la legitimidad cristiana de una comunidad, esos son los sentidos que Cervantes ha puesto en funcionamiento, un ideal –incorpóreo– efectivo, la afirmación de un orden *eterno*, la aceptación de un nuevo estatuto virtual e inmaterial.

Pero si la canción tenía una realidad formal impuesta, no podía concluir así y se impone el *commiato*, el envío tópico sobre la humildad para conseguir la fusión consoladora del dolor por la pérdida de la amada, como en Garcilaso, aunque ahora se trata de alcanzar al mismo cielo.

Virgen fecunda, Madre venturosa,

cuyos hijos, criados a tus pechos,

sobre sus fuerzas la virtud alzando,

pisan ahora los dorados techos

de la dulce región maravillosa[5]

que está la gloria de su Dios mostrando:

tú, que ganaste obrando

un nombre en todo el mundo

y un grado sin segundo,232

ahora estés ante tu Dios postrada,[10]

en rogar por tus hijos ocupada,

o en cosas dignas de tu intento santo,

oye mi voz cansada

y esfuerza, ¡oh Madre!, el desmayado canto.

Luego que de la cuna y las mantillas[15]

sacó Dios tu niñez, diste señales

que Dios para ser suya te guardaba,

mostrando los impulsos celestiales

en ti, con ordinarias maravillas,

que a tu edad tu deseo aventajaba.[20]

Y si se descuidaba

de lo que hacer debía,

tal vez luego volvía

mejorado, mostrando codicioso

que el haber parecido perezoso[25]

era un volver atrás para dar salto,

con curso más brïoso,

desde la tierra al cielo, que es más alto.
Creciste, y fue creciendo en ti la gana
de obrar en proporción de los favores
con que te regaló la mano eterna:
tales que, al parecer, se alzó a mayores
contigo alegre Dios en la mañana
de tu florida edad, humilde y tierna.
Y así tu ser gobierna
que poco a poco subes
sobre las densas nubes
de la suerte mortal, y así levantas
tu cuerpo al cielo, sin fijar las plantas,
que ligero tras sí el alma le lleva
a las regiones santas
con nueva suspensión, con virtud nueva.
Allí su humildad te muestra santa;
acullá se desposa Dios contigo,
aquí misterios altos te revela.
Tierno amante se muestra, dulce amigo.
Y, siendo tu maestro, te levanta
al cielo, que señala por tu escuela.
Parece se desvela

en hacerte mercedes;[50]

rompe rejas y redes

para buscarte el mágico divino,233

tan tu llegado siempre y tan contino

que, si algún afligido a Dios buscara,

acortando camino,[55]

en tu pecho o en tu celda le hallara.

Aunque naciste en Ávila, se puede

decir que Alba fue donde naciste,

pues allí nace donde muere el justo.234

Desde Alba, ¡oh Madre!, al cielo te partiste:235[60]

alba pura, hermosa, a quien sucede

el claro día del inmenso gusto.

Que le goces es justo

en éxtasis divinos

por todos los caminos[65]

por donde Dios llevar a un alma sabe,

para darle de sí cuanto ella cabe,236

y aun la ensancha, dilata y engrandece

y, con amor süave,

a sí y de sí la junta y enriquece.[70]

Como las circunstancias convenibles

que acreditan los éxtasis, que suelen
indicios ser de santidad notoria,
en los tuyos se hallaron, nos impelen
a creer la verdad de los visibles[75]
que nos describe tu discreta historia;
y el quedar con victoria,
honroso triunfo y palma
del infierno, y tu alma
más humilde, más sabia y obediente[80]
al fin de tus arrobos, fue evidente
señal que todos fueron admirables
y sobrehumanamente
nuevos, continuos, sacros, inefables.
Ahora, pues, que al cielo te retiras,[85]
menospreciando la mortal riqueza
en la inmortalidad que siempre dura,
y el visorrey237 de Dios nos da certeza
que sin enigma y sin espejo miras
de Dios la incomparable hermosura,[90]
colma nuestra ventura:
oye, devota y pía,
los balidos que envía

el rebaño[238] infinito que criaste

cuando del suelo al cielo el vuelo alzaste,[95]

que no porque dejaste nuestra vida,

la caridad dejaste,

que en los cielos está más extendida.

Canción, de ser humilde has de preciarte[239]

cuando quieras al cielo levantarte,[100]

que tiene la humildad naturaleza

de ser el todo y parte

de alzar al cielo la mortal bajeza.

34

[A Juan Yagüe de Salas *Los amantes de Teruel*] [240]

De 1616, el año de la muerte de Cervantes, en el libro de Yagüe, que fabula sobre esa leyenda.

La construcción de una leyenda permite el elogio que subraya la complicidad de los opuestos y el equilibrio de la unidad escritor-libro, así en los cuartetos, es decir, la ciudad de Teruel, a pesar de la muerte de los amantes (*vivos Marcilla y su homicida*) será *canonizada y santa,* incluso *por heroica conocida.* Los recursos retóricos al servicio del *cisne*-poeta se hiperbolizan en la síntesis de la alabanza y simultáneamente se implican en la superación de la muerte por amor: *a los tiempos y edades se adelanta* (v. 4). Este mundo primero permite llegar y residir en la diferencia de lo 'extraño', asegurar lo inmediato universal a pesar de partir de un caso concreto que fundamentaría la aceptación provinciana y, sin embargo, desde la potencia de la escritura, superar el orden de lo inmediato para

transportar la unión amorosa en ese orden abstracto e inherente de lo que ya no puede considerarse anécdota provinciana. La consecuencia en los tercetos: *Su doctrina, su voz, su estilo raro, / que por tuyos, ¡oh Apolo!, reconoces*, quedarán grabados por la la Fama *en mármol paro / y en láminas de bronce, harán que goces / siglo[s] de eternidad, Yagüe de Salas*.

Los materiales perdurables –mármol y bronce– al servicio de Yagüe, a su permanencia en la construcción primera de un artificio –*su estilo raro*– en el que lo que podría haber sido conocido por unos pocos se ha convertido en una lógica lírica universalizada y permanente. El hecho accidental de unos amores contrariados y aislados en Teruel se percibe ahora como un todo conectado e integral, aunque los amantes obedezcan a un destino inevitable y estén determinados por los otros, pero sobre todo el soneto se centra en la perdurabilidad de la escritura de Yagüe de Salas.

De Turia el cisne más famoso hoy canta,

y no para acabar la dulce vida,

que en sus divinas obras escondida

a los tiempos y edades se adelanta.

Queda por él canonizada y santa[5]

Teruel, vivos Marcilla241 y su homicida;242

su pluma, por heroica conocida,

en quien se admira el cielo, el suelo espanta.243

Su doctrina, su voz, su estilo raro,

que por tuyos, ¡oh Apolo!, reconoces,[10]

según el vuelo de sus bellas alas,

grabadas por la Fama en mármol paro244

y en láminas de bronce, harán que goces

siglo[s] de eternidad, Yagüe de Salas.

35

[A la señora doña Alfonsa González, monja profesa en el monasterio de Nuestra Señora de Constantinopla,245 en la dirección deste libro de la *Sacra Minerva*] 246

El soneto entre los preliminares de Miguel Toledano, *Sacra Minerva*, 1616, con varios preliminares poéticos. El propio Toledano, clérigo presbítero, en la dedicatoria a la monja en prosa llega a decir: "[…] cuando determiné dejar de una vez los versos profanos y aplicarme a los divinos, me resolví en dirigirlos a tan singular y heroico sujeto como el de v. m. para que cantados por su boca fuesen con la de la fama juntamente cantados […]". Miguel Toledano es poeta fácil, y a veces ingenioso; pero, en general, sus composiciones adolecen de un mal gusto intolerable. Por la rareza del libro, no han reparado en él suficientemente los historiadores de la literatura castellana, y es, sin embargo, indudable, a nuestro juicio, que disputa a Alonso de Ledesma la palma de representante del conceptismo

No es extraño que nuestro escritor se dirija también a la monja, cantora y ángel, no al escritor del libro Toledano, así los cuartetos…*;* y ante el canto la *infernal caterva, / huye gimiendo al centro*, es decir, a la *acerva región* o infierno. La docta cantora es el centro del elogio que provoca incluso el movimiento del infierno hacia el significante glorificado, sacralizado por la *dulce armonía* de su *voz celestial.* Esta Minerva a lo divino cristianizado (*ángel divino*) implica tal despliegue de lo armónico que atrae lo más dispar e inesperado como se lee en el último terceto. La conexión del poema cervantino con el tú de la religiosa invierte, en cierto modo, el poema laudatorio que deja al margen o excluido al escritor-poeta y sólo la sabiduría, la voz, la armonía, la belleza, la pureza… de una mujer consagrada adquiere el valor de lo diferente, se impone al tópico práctico y documental del encomio al poeta (fácil o no, ya es

lo de menos) Toledano y, de esta forma, el soneto cervantino escapa de tópicos esperables y sobrevive en el *valor* tangible de una presencia femenina a lo divino, una *pietas* religiosa.

En vuestra sin igual, dulce armonía,

hermosísima Alfonsa,247 nos reserva

la nueva, la sin par Sacra Minerva248

cuanto de bueno y santo el cielo cría.

Llega el felice punto, llega el día[5]

en que, si os oye la infernal caterva,

huye gimiendo al centro y, de la acerva

región, suspiros a la tierra envía.

En fin, vos convertís el suelo en cielo

con la voz celestial, con la hermosura,[10]

que os hacen parecer ángel divino.249

Y así conviene que tal vez el velo

alcéis, y descubráis esa luz pura,

que nos pone del cielo en el camino.

Apéndice 1

Sobre los estrambotes, en referencia al poema número 27

Para la cuestión del estrambote, las métricas usuales en la actualidad se limitan a constatar su existencia y ejemplificar con Cervantes: Antonio Quilis (1969, 142) es exactamente lo que hace, también el profesor José Domínguez Caparrós (1993, 228-229); el

mismo profesor en (1985, 68a) define: “Conjunto variable de versos que se añade a una combinación regular”, pág. 68a y ejemplifica con Cervantes, pero con *En el soberbio trono diamantino* que, aunque no dice, pertenece a *Don Quijote*, I, LII, pág. 594, *Del caprichoso, discretísimo académico de la Argamasilla, en loor de Rocinante, caballo de don Quijote de la Mancha*, con un estrambote en endecasílabos (EFF). A ese último trabajo, remiten Varela, Moíño y Jauralde (2005, 375 y 376), aunque antes a las “fuentes clásicas” (Juan Díaz Rengifo). Por su parte, Tomás Navarro Tomás mantiene una postura más compleja en su manual habitual (1972, 1. ª ed. de 1956), en nota 8, págs. 255-256. Y, así, la octava sería conocida por Cervantes con su antiguo nombre italiano de estrambote en el *Viaje del Parnaso*, donde aparecería prestando su sólida estructura al árbol de mesana y a la antena del barco; sin embargo, cuando define Soneto (pág. 205) no lo nombra, aunque cuando trata la métrica del Siglo de Oro se refiere de manera genérica a los *sonetos de ingenio* (pág. 253) entre los que, además de sonetos doblados, terciados, continuos y retrógrados de influencia italiana, especifica que según Rengifo en su *Arte poética*, caps. XLIII-LII, estarían también los de rimas dobladas en forma de eco y el soneto con estrambote para el que remite a los trabajos de Buceta, que veremos. El mismo profesor en su *Repertorio*... (1968, 183, 185 y 186) recuerda que Cervantes empleó el soneto de *cabo roto* en *La entretenida* (al final de la segunda jornada), en la que los endecasílabos no sólo recortan las palabras finales, sino las que reciben en la sílaba sexta o en la octava el apoyo rítmico interior: *Que de un lacá la fuerza poderó*; también el dialogado para la “elocución reflexiva” y cita el famoso conversar de Babieca y Rocinante con su *–Metafísico estáis. –Es que no como*; y, por último, señala que con estrambote los sonetos fueron relativamente abundantes, aunque podía ser más o menos extenso, la forma habitual es la que añadía un heptasílabo ligado con la última rima y dos endecasílabos rimados entre sí, como el soneto de Cervantes *Al túmulo*. En el mismo sentido se manifiesta Pedro Henríquez Ureña (1961, 38-39, 99 y ss, y especialmente págs. 112-113 y 294, 299 y 312-313) cuando plantea los *Orígenes de la estrofa castellana* recuerda el *zéjel* o *estribote*, una especie de estrofa rudimentaria y remite a dos trabajos de H. R. Lang. Sin embargo, cuando estudia *Los poetas líricos bajo Felipe II* o *Cervantes*, no estudia el soneto, y, en el último caso, se centra en “cantares de origen popular”, esto es, seguidillas, endechas aparentes, coplas de la

seguida y otros cantarcillos en *Novelas ejemplares* y *Comedias*. Lo mismo sucede cuando estudia el endecasílabo, aunque ejemplifica con Cervantes y el soneto sobre Isabel de Valois: *También mirad la bienaventuranza*; *La elección de los alcaldes* con *Hay potramédicos, haya potralcaldes*, este último ejemplo de "endecasílabo creciente", es decir, con una sílaba de exceso que hay que "atribuir a inadvertencia"; especialmente cuando ejemplifica el endecasílabo con *Acentuación en la cuarta sílaba*, centra su atención en Cervantes, del que cita hasta doce endecasílabos pertenecientes al *Viaje del Parnaso, El rufián viudo* y *La Galatea* (Libros I-III). En realidad, el endecasílabo cervantino es más complejo, piénsese por ejemplo que de los dos entremeses escritos en verso, *El rufián viudo* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*, hay en el primero hasta 339 versos sueltos, endecasílabos, y 315 en el segundo, en este sentido, véase Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla (1922, VI, 158).

De los trabajos de comienzos del siglo XX, merecen un cierto detenimiento los dos de H. R. Lang (1912, 613-621, especialmente pág. 619); y (1918-1919, 397-421, especialmente, págs. 398-400); en el primero plantea que el término *estrambote* es una alternativa para nombrar las composiciones líricas como la *canción*, o como estrofa o estrofas irregularmente añadidas a un poema de estructura regular, aunque reconoce que no ha encontrado ejemplos. El segundo trabajo se plantea como una continuación del anterior y señala que en el *Cancionero de Baena* hay cuatro poemas designados *estribotes*, así como que desde el Marqués de Santillana, "estrambote" designa un incremento estrófico o *cola*, o bien es sinónimo de estribillo; en general los términos estribote y estrambote designan formas estróficas que concluyen poemas de estructura regular y composiciones líricas con estribillo o canciones.

Por su parte, Erasmo Buceta estudia esta cuestión en cuatro artículos (1928, 460-474); (1929, 583-595); (1931, 239-252) y (1934, 361-376) donde reúne un total de 243 sonetos con estrambote, la mayoría de los siglos áureos, 148 con estrambotes de tres versos (casi un 61%), 32 con dos versos, 22 con cinco versos… El esquema métrico que predomina (116 casos, esto es, casi el 47%) es el de heptasílabo que rima con el último verso del terceto de cierre y dos endecasílabos que riman entre sí. De Cervantes recoge cuatro ejemplos: además del soneto que nos ocupa y del apuntado

en *Don Quijote*, I, 3, otros dos que comienzan *Pluguiera a Dios que nunca aquí viniera* y *Por ti, virgen hermosa, esparce ufano*, los dos pertenecientes a la jornada II de *La entretenida*. El primer caso es complejo, y ya lo señalaron Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla: *El teatro de Cervantes…, op. cit.*, VI, esquema métrico de *La entretenida, cuando muestran la complejidad de esta composición o, digamos, soneto interrumpido: tras los cuartetos y el primer terceto hay una redondilla que introducen otros personajes, mientras que tras el segundo terceto hay un estrambote que se inicia con heptasílabo y dos endecasílabos, también recitado por otro personaje. Los dos ejemplos pueden leerse en Cervantes Saavedra: Comedias... Ed. de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla (1918, III, 46-47 y 50). Por lo demás, en el recuento de E. Buceta destacan otros escritores, por ejemplo, Lope con siete sonetos estrambotados, Quevedo con cuatro seguros y uno atribuido, Góngora con tres, etc. En estos artículos queda claro que el término estrambote –alternando con cola, conterilla, coletilla, con hopalandas–, de acuerdo con la definición del Diccionario de Autoridades y la selección que realiza, significa: "Versos o copla añadida al fin de alguna composición poética, especialmente los sonetos (primer trabajo, pág. 460); el estrambote no significaría, pues, comicidad o burla, aunque reconoce como burlescos, entre los sonetos que cita, elevados porcentajes. Adrienne Laskier Martín (1991, 51) señala la contradicción de Buceta y añade, para confirmar el carácter burlesco, la importancia del vejamen. Para la cuestión del vejamen es fundamental María Soledad Carrasco Urgoiti (1965, 97-111).*

Sobre las teorías métricas de los siglos XVI y XVII hay un estudio de Emiliano Díez Echarri (1970) para quien *estrambote* merece una simple alusión en la que sigue a Buceta en los dos trabajos publicados en la *Revista de Filología Española*, aunque también remite a la Epístola III de Juan de la Cueva en su *Exemplar poético*, vv. 124-135, en la que se señala que el soneto si "[…] *ecede / i aumenta versos es en el burlesco*", algo que corroboraría más tarde Francisco Cascales en su *Tabla* V trata cuestiones métricas, básicamente, canción y soneto; sus *Tablas* se publicaron por primera vez en 1617, aunque Brancaforte supone, sin datos ni argumentos, que pudieran estar terminadas en torno a 1604. La corroboración a la que se refería Díez Echarri se encuentra al final de la V: "Otros [sonetos] se hallan que exceden este número [catorce versos]; aunque poco recebidos, ni los condeno, ni los apruebo. Déjolos a la

discreción de cada uno. Lo que sé decir es que nunca Petrarca se atrevió a hacerlos, y esto me basta para no seguirlos." (pág. 253).

Otro investigador, Karl Kohut (1973, 31-32) se limita a señalar cómo los estudios de *Poética* se reducen a la métrica, pero no presta atención al problema del soneto y el estrambote. Llega a decir: "Así, Simón Abril acompaña su gramática latina de 1569 con una *Ars poetica* que no es más que métrica. Dentro de esta misma tradición escolástica podemos comprender por qué las primeras poéticas en lengua vulgar (Sánchez de Lima, Rengifo, Mondragón), apenas salen tampoco de los límites de la métrica". Sanford Shepard (1970, 75-80) apenas se ocupa de la métrica puesto que, de acuerdo con Pinciano y la tradición, no es elemento esencial de la poesía. Para Cervantes habría que tener en cuenta las preceptivas históricas y áureas que pudo conocer. Básicamente:

- Gonzalo Argote de Molina: *Discurso sobre la poesía castellana* [1575, pero 1926].
- Miguel Sánchez de Lima: *El arte poética en romance castellana* [1580, pero 1944].
- Fernando de Herrera: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* [1580, pero 2001].
- Juan Díaz Rengifo: *Arte poética española* [1592, pero 1977].
- Alonso López Pinciano: *Philosophia antigua poética* [1596, pero 1973].
- Luis Alfonso de Carvallo: *Cisne de Apolo* [1602, pero 1997].
- Francisco López de Úbeda: *Tabla poética*, al frente de *La pícara Justina* [1605, pero 1977, I, 57-59 y 2012, 163-165].
- Juan de la Cueva: *Exemplar poético* [1606, pero 1986].
- Luis Carrillo y Sotomayor: *Libro de la erudición poética* [1611, pero 1987].

Así, Argote de Molina (1575) cuando estudia el "verso italiano" dice que es el "usado en los Sonetos y Tercetos", pero "[…] paresce esta composición no haberla aprendido los Españoles de los poetas de Italia" (pág. 40). Errores históricos dominan este apartado del *Discurso*. No dice nada del estrambote. Sánchez de Lima (1580) define: "Los sonetos se componen de catorce versos largos de a once silabas cada verso […] Estos sonetos no pueden ser en una materia mas de uno […] no conviene que se prosiga una historia en sonetos,

que sería disparate" (págs. 64-65). Más adelante: "[…] unos son comparativos, que tratan de comparaciones; otros dialogísticos, que se preguntan y responden […]" (pág. 66). Tampoco se ocupa del estrambote.

Fernando de Herrera en *Anotaciones…* (1580) señala que "Es el soneto la más hermosa composición i de mayor artificio i gracia de cuantas tiene la poesía italiana i española" (pág. 265). Más adelante: "Y en ningún otro género se requiere más pureza y cuidado de lengua, más templanza y decoro; donde es grande culpa cualquier error pequeño…" (pág. 267). No se plantea el estrambote, lo que más le interesa es la *materia*, es decir, los elementos semánticos unidos a los rítmicos y fónicos para generar un conjunto armónico. Como se sabe, Herrera silencia la labor de su predecesor, Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, que había publicado su edición anotada en 1574, el título exacto: *Obras del Excelente Poeta Garci Lasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez, Cathedrático de Rhetórica en Salamanca. Dirigidas al muy illustre señor Licenciado don Diego López de Çúñiga y Sotomayor*. Con Privilegio. En Salamanca. Por Pedro Lasso, 1574, citamos por *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de el Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*; ed., intr., notas, cronología, bibliografía e índices de autores citados por Antonio Gallego Morell. Madrid: Gredos, 1972. (Textos, 7), pág. 18 y ss.; su comentario en págs. 263-303; en realidad, al profesor salmantino lo único que le interesa es señalar las fuentes literarias de Garcilaso y enmendar algunas lecturas de la edición impresa de 1543, de doña Ana Girón, la viuda de Boscán, con una tradición manuscrita, pero los aspectos métricos no le interesan: hay expresiones como "florido Soneto", pág. 269, también referida a epigrama, sin interés para nuestro propósito. Por lo demás, es conocida la posición de Cervantes sobre su preferencia de "un *Garcilaso* sin comento", la expresión se encuentra en *El licenciado Vidriera* (1980, II, 47) cuando Tomás Rodaja decide reducir su biblioteca, leemos: "Los muchos libros que tenía los redujo a unas *Horas de Nuestra Señora* y un *Garcilaso* sin comento, que en las dos faldriqueras llevaba", pág. 47.

El jesuita Rengifo, desde el punto de vista métrico, es el que más

interesa: en el capítulo XLII *De los Sonetos*, dice: "De ordinario no lleva sino vn solo concepto" (pág. 48) y, tras plantear su función, clasifica: "Hay muchas maneras de sonetos, conviene a saber, Soneto simple, Doblado, Terciado, con Cola, Continuo, Encadenado, con Repetición, Retrogrado, de dos lenguas, Septenario, con Retornelo" (pág. 49). *Simple* es el común que puede alternar las rimas de los tercetos de nueve maneras, esto es, con gran libertad; *doblado* en el que cada uno de los catorce versos lleva un heptasílabo detrás, concertado con él; *terciado*, cuando las rimas de los dos cuartetos van dispuestas alternativamente (ABAB, ABAB); *con cola*, cada dos pies, es decir, versos lleva un quebrado; *continuo*, el que sigue en las vueltas o tercetos con las mismas consonantes de los cuartetos; *encadenado*, en que no sólo riman las finales, sino la palabra inicial de cada pie o verso concierta con el anterior; *con repetición*, igual al anterior, sólo que al principio de cada verso se repite el vocablo final precedente; *retrógrado*, es decir, "leído al derecho y al revés, por arriba o por abajo, saltando o arreo, haga sentido y convenga con los demás, y siempre se guarden las consonancias y número del Soneto" (pág. 56: Sagrado redentor, y dulce esposo, / peregrino, y supremo Rey del Cielo, / camino celestial, firme consuelo, / amado salvador, Jesús gracioso: / Prado ameno, apacible, deleitoso, / fino rubí engastado, fuego en yelo, / divino amor, paciente, y santo celo, / dechado perfectísimo, y glorioso., etc.); *con eco*, "cada verso acaba en la voz del eco" (pág. 58, por ejemplo: "Mucho a la Majestad sagrada, agrada, / que entienda a quien está el cuidado, dado […]"); *septenario, de siete sílabas; bilingües, en latín y castellano, casi siempre; de retornelo: "que llevan dos versos añadidos después de las dos vueltas, y conciertan entre sí" (pág. 58), el único que se acerca al soneto con estrambote.*

López Pinciano cuando define el soneto dice: "[…] guardan [estas estrofas] siempre un orden cierto, como el soneto en tener catorce pies, pero no tan cierto y perpetuo que alguna vez no pase con algún epodo de dos o tres versos" (II, pág. 263). Por epodo entiende: "una breve canción que al remate de otras se hacía, la cual se usaba, no en poemas tristes solamente, sino en muchos de los líricos […]" (I, pág. 294). Sobre la rima: "[…] los sonetos guardan un orden, consonando cuarto, quinto y octavo al primero, y tercero, sexto y séptimo al segundo primero" (II, pág. 281); mientras que los "tercetos del soneto son tan irregulares como las

canciones" (*ibidem*). Y concluye: "Con los tercetos, sextinas, octavas, ovillejos, serventesios, cuartetos, endecasílabos siempre, y las demás rimas italianas se pueden mezclar los quebrados, y con el soneto, cuando tiene más de los catorce pies; porque en los demás que yo llamo epodo, puede quebrar uno o dos, o los que quisiere. Y esto baste por agora de los metros, que para mí es una cosa muy cansada […]" (II, págs. 281-282).

Luis Alfonso de Carvallo ofrece no sólo un arte métrico como Sánchez de Lima (1580) y Díaz Rengifo (1592), ni un arte poético como López Pinciano (1596), sino que combina los dos aspectos, arte de poesía y versificatoria, en torno a la metáfora inventada por Alciato del Cisne. El diálogo segundo incluye un parágrafo titulado *De los sonetos y sus diferencias y de la ritma encadenada*. En realidad, sigue a Rengifo, aunque cambia la presentación y, así, los tipos de sonetos los sitúa en los capítulos siguientes en los que centra su atención en las coplas encadenadas, composturas en dos lenguas, ecos, laberintos, etc. Carvallo define:

[…] comúnmente se hace de catorce versos, los ocho primeros de ordinario llevan la consonancia *allagaxa*, y pueden también ir terciados. Hechos estos ocho versos por esta orden, dejarás la consonancia o consonantes que hasta allí trujiste, y harás dos tercetos o madrigales con la consonancia que quisieres. A estos seis postreros versos llaman *vuelta*, porque en ellos se muda la consonancia y consonantes […] En sonetos no se puede continuar materia larga, que cada concepto se ha de comprehender en un soneto, y un soneto no puede tener más de un concepto, y cada cuatro versos de los primeros se ha de concluir sentido perfecto, y de los seis postreros a cada tres, se ha de acabar también cláusula. Por manera que todo el soneto se divida en cuatro puntos, uno al cuarto verso, otro al octavo, otro al onceno, otro al último. Y en los seis postreros versos conviene estar toda la sustancia del soneto, y tener en sí algún concepto delicado […] (págs. 216-217).

Más adelante: "Otro soneto hay que lleva la consonancia, continuándola hasta acabarse, y por esto le llaman continuo" (pág. 218); y concluye: "Otras diferencias hay de sonetos doblándoles los versos, y otros poniéndoles algunos versos quebrados. Podranse imitar cuando se hallaren en buenos Poetas, que estos tienen

licencia para inventar semejantes poesías" (pág. 219).

López de Úbeda plantea una enumeración de "cincuenta maneras de poesía" (pág. 59, la poética se titula: *Tabla desta arte poética, en que se ponen todas las especies y diferencias de versos que hasta hoy hay inventados, los cuales están en este libro repartidos en los principios de los números*, en la ed. *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, de David Mañero Lozano, 2012, 163-165, *Letras Hispánicas*, 707); entre las que consigna: "Soneto de pies agudos al medio y al fin, Sonetillo de sostenidos, Sonetillo simple y Soneto llano". Los ejemplos "son deplorables", dice Díez Echarri (pág. 79). Juan de la Cueva, sin embargo, en la Epístola tercera, dedica cuatro tercetos (pág. 84) al problema del estrambote o *aditamento*:

Esta licencia no será otorgada

al soneto, que es lícito y no puede

alterar de su cuenta limitada,

y cuando en esto alguna vez ecede

y aumenta versos, es en el burlesco,

que en otros ni aun burlando se concede.

Esto usó con donaire truhanesco

el *Bernia* y por su ejemplo ha sido usado

este epodo o cola que aborresco.

Sólo en aquel sujeto es otorgado,

mas, en soneto grave o amoroso,

por sacrílego insulto es detestado.

El *Bernia* es el poeta italiano Francesco Berni: *Poesie e prose*. ed. Ezio Chiòrboli. Geneva-Firenze: Olschki, 1934. De Berni se conoce un estrambote con veinte tercetos que comienza "*O spiritu bizarro del Pistoja…*", tal como recoge Francisco Rodríguez Marín en su

anotación al soneto cervantino “ *En el soberbio trono diamantino*”, como se puede ver en la ed. del erudito sevillano de 1948 (III, 427).

Luis Carrillo y Sotomayor subraya que la Poesía es inaccesible para aquellos “que no poseen las buenas letras” (pág. 79), por eso son abrumadoras las referencias a los clásicos. Para Carrillo y Sotomayor, el poeta, a diferencia del que sólo es versificador, debe dar muestras de “no ignorar de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren” (pág. 61), esto es, apuesta por un saber enciclopédico, de nuevo el *poeta eruditus*, en el que los conocimientos métricos se suponen y, en consecuencia, no se les presta atención.

Notas

1Schevill-Bonilla (1922, VI, 5) anotaron: “Consta la poesía en el ms. 373 de la BNP, y su existencia fue por primera vez señalada en el *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais* de A. Morel-Fatio, 1892; núm. 602: *Recueil de poésies castillanes du XVI.e et du XVII.e siècle*; fol. 73v. La 1.ª edición, en *Revue Hispanique*, VI (1899), 508”. Anotación que repiten sin citar la procedencia todos los editores: Gaos, Rivers, etc.

2 *A la muerte de la reina Isabel de Valois*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 6-8): “Este soneto, y las tres composiciones que siguen, figuran en el libro: *Historia y relacion verdadera de la enfermedad, felicissimo transito, y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España Doña Isabel de Valoys, nuestra Señora… Compuesto y ordenado por el Maestro Juan López* [de Hoyos]*, Cathedratico del Estudio desta villa de Madrid.*” [Madrid: Pierres Cosin, 1569]” en los 145-146 [hay un error, fol. 144r-145 (no contempla el vuelto y folia sin numerar, con algún error que aparece en las notas)], 148-149 y 157-162. Toda la *Historia y relación…* va dirigida o dedicada al *Illustríssimo y Reverendíssimo señor don Diego de Espinosa, Cardenal de la Sancta Iglesia de Roma…* Por eso, no debe extrañar que la consolación cervantina más extensa, la *Elegía*, estuviera dedicada a tan poderoso personaje.

3 *Historia y relacion verdadera de… la Reyna de España Doña Isabel de Valoys…* (Madrid, 1569). La relación de López de Hoyos, en realidad, además de proponer todo un programa iconográfico sobre la monarquía-imperio, es un discurso epidíctico cuya función básica consistiría en el *movere* (fol. 122) –un desarrollo del tópico horaciano *non omnis moriar*–, mas no sólo es un elogio de la reina muerta, también lo es de la religión y la monarquía.

4 Véase la obra del franciscano Juan Carrillo (1616). También Nicolás Álvarez Solar-Quintes (1962); Karen M.ª Vilacoba Ramos y Teresa Muñoz Serrulla (2010, 115-156). Un elemento olvidado es la integración de la muerte de la reina en la leyenda negra, primero con la difusión de su supuesto asesinato, insinuado por Antonio Pérez (ed. Alvar Ezquerra, 1986, I, 52), el que fuera secretario del rey, y su acogida por los franceses: Brantôme (1540-1614) y Agrippa d’Aubigné en su *Histoire universelle* (6 vols. publicados entre 1616-1626), ahora en Pérez (2009, 70-71).

5 Sansón venciendo a un león, el ave fénix, por ejemplo; o un cántaro de oro con la flor de lis. Si dejamos al margen los poemas incorporados tras la tabla: un soneto de Ambrosio de la Serna en loa del autor: *Si el breve curso de la frágil vida*; o los dos poemas de Juan Martínez oropesano, esto es, del municipio toledano de Oropesa, con un soneto al lector: *Lector manso, benigno y virtuoso*, y la copla de arte mayor en loa del autor: *En este compendio y breve tratado*, los únicos poemas en castellano son los textos que el propio *catedrático del estudio de Madrid* incluye de su discípulo Cervantes, quien señala que incluye su soneto como el "primero" para el "ornato".

6 Fernando de Herrera: *Anotaciones*… (2001, 970) tras anotar la voz *Epitafio* como inscripción, discute la conveniencia de utilizarlo en este pasaje de la *Égloga.* En cualquier caso, son útiles los trabajos de Sagrario López Poza (1999, 2003 y 2008) o de Jesús Ponce Cárdenas (2014), aunque no se ocupen de Cervantes. Sí lo hace Montero Reguera (2011 y 2012). Este tipo discursivo, desde el epicedio feudalizante de Manrique por su padre, estaba formulado en tópicos. Puede verse el estudio clásico de Richmond Lattimore (1962).

7 *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia. I. Textos impresos de los siglos XVI y XVII.* Madrid: Instituto de Estudios Madrileños-CSIC, 1964, [*Relación de la muerte de don Carlos*, 1568], págs. 8-20; [*Historia y relación*, 1569], págs. 20-54; y [*Real apparato*, 1572], págs. 55-118. Al final de la *Historia y relación*…, aparecen (no en Simón Díaz): –Las erratas en romance / –*Errata latina, quae toto* / –Tabla de las cosas notables que en este volumen se contienen / –Letras y hieroglyphicas, lienços y figuras y demonstraciones / –Los cartones o festones que pusimos / –Epitaphios . Concluye con tres composiciones poéticas: un soneto de Ambrosio de la Serna "En loa del autor" que se inicia: *Si el breve curso de la frágil vida* y concluye con los tercetos en los que se alaba a López de Hoyos: "Dichoso vos que así habéis merescido…" Las otras dos pertenecen a Juan Martínez Oropesano con un soneto "Al lector": *Lector manso, benigno y virtuoso* y una copla de arte mayor en loa del autor: *En este compendio y breve tratado / riquezas muy grandes están escondidas,* etc. (Fol. 144).

8 Eduardo Martín de la Cámara (1923) lo califica como "hermoso

soneto".

9 *Flor de la francesa gente*: la dilogía cervantina es tópica: *flor*-'belleza' y *flor*-'flor de lis' por la simbología de la casa real francesa.

10*Aquella guerra*: Gaos (1981, II, 326): "Alusión a la paz [*oliva coronado*] de Chateaux-Cambrésis (1559), que trajo la paz entre España y Francia, y el matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois".

11 *Aquí en pequeño espacio veis se encierra / nuestro claro lucero de occidente*: además del formulismo tópico del epitafio: *Aquí…*, parece tener en cuenta el soneto XXV de Garcilaso: *en poco espacio yacen los amores / y todas las esperanzas de mis cosas*, lo sugerimos en el trabajo (1984,16).

12 *Redondilla castellana*: consta en la citada *Historia y relación*, fols. 145 y 146, y figura como de Cervantes en el Índice. El maestro López de Hoyos anota previamente a la composición y tras el soneto: "Bajo deste en un festón bien iluminado, pusimos esta redondilla castellana, en la cual se presenta la velocidad y presteza con que la muerte arrebató a su Majestad" (Fol. 145). Schevill-Bonilla (1922, VI, 8): "Así llama al conjunto de estas dos quintillas, el propio López de Hoyos. También Pedro de Padilla, en su *Thesoro de Varias Poesías* (Madrid: [Francisco Sánchez; a costa de Blas de Robles], 1580; fol. 5 v. Díaz Rengifo, en su *Arte Poética* [ahora con *Epílogo* de Antonio Martí Alanis, 1977], dice que la «copla redondilla o quintilla», se compone «de cinco versos», y habla también de redondillas de 4 versos (*cuartillas* o *cuartetas*), de 6, de 7, de 8 y de 9. Denomina *copla real* a una composición que consta de dos redondillas de a 5 versos, las cuales pueden llevar o no unas mismas consonancias, «pero, de la manera que una vez se trabaren, se han de proseguir hasta que se acabe el canto»".

13Compuso López de Hoyos otras obras semejantes, como la *Relación de la muerte y honras fúnebres del SS. Príncipe D. Carlos, hijo de la Magestad del Cathólico Rey D. Philippe el segundo, nuestro señor* (Madrid: [Pierres Cosin], 1568); el *Real Apparato y sumptuoso recebimiento con que Madrid (como casa y morada de su M.) rescibió a la Serenísima reyna D. Ana de Austria, viniendo a ella nuevamente, después de celebradas sus felicíssimas bodas* (Madrid: [Juan Gracián],

1572); etc. Todas ellas de escasísimo valor literario. Se le encargó de la cátedra de Gramática de la villa de Madrid, en 29 de enero de 1568. Era clérigo, y fue cura de San Andrés. Murió en Madrid el 28 de junio de 1583, siendo aún preceptor del Estudio. Véanse, acerca de López de Hoyos, Navarrete: *Vida de Miguel de Cervantes*, [Madrid: RAE, 1819] págs. 264-268. Pérez Pastor: *Documentos cervantinos*, [Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1902], II, 355-363; y a A. González Palencia: *El Testamento de Juan López de Hoyos* (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*; octubre a diciembre de 1920); el artículo, normalmente mal citado, tiene por título: "El testamento de Juan López de Hoyos, maestro de Cervantes", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXIV (1920), 593-603.

14 *Faz*: 'rostro' es sinécdoque de muerte, de ahí, la expresión previa: *oh dura y terrible*.

15 *Isabela*: no es la primogénita, la infanta –Isabel Clara Eugenia– nació en 1566 como quiere Gaos (1981, II, 328); es la propia reina: *reino soberano* es 'cielo' y *vuelo temprano* hace referencia a la juventud de la reina y su temprana muerte. En el margen derecho del fol. 148, Hoyos consigna que es la reina Isabel que el "vulgo" llama "de la paz".

16 *Las prendas que más quesiste*: son sus hijas, las infantas doña Isabel, la mayor, "nascio dia de S. Clara, a 12 de agosto, entre la 1 y las 2 de media noche de 1566 años. La infanta doña Cathalina, en la octaua de S. Francisco, 8 de octubre de 1567 años". Doña Isabel murió en 1633, y doña Catalina, en 1597, según Rodrigo Méndez de Silva: *Catálogo real y genealógico de España. Ascendencias y descendencias de nuestros católicos príncipes y monarcas*.… Madrid: Impr. Mariana del Valle; a costa de Antonio del Ribero Rodríguez, 1656, fols. 144 y 145.

17 *Cardenal don Diego de Espinosa*: la elegía aparece en *Historia y relación*…, fols. 157-162. El propio maestro López de Hoyos recuerda *la razón que tenemos de celebrar con perpetuos officios la memoria de la Reyna nuestra señora* (fol. 154). Diego de Espinosa nació en 1502 y murió en 1572. Schevill-Bonilla (1922, VI, 12): "[…] Fue Presidente del Consejo de Castilla, Inquisidor general, Cardenal y Obispo de Sigüenza. Tomó posesión de este obispado, en 1 de septiembre de 1568. (Consúltese Fr. Toribio Minguella y

Arnedo: *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus Obispos*; vol. II; Madrid, 1912; pág. 263 y siguientes. [La ficha completa: *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos*, escrita por Toribio Minguella y Arnedo. [S.l.]: [s.n.], 1910-913, pero Madrid: Impr. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1910-1913, 3 vols.]". Ahora, Escudero (2001, 7-16 y 2005, 233-242). En el texto del poema hemos utilizado corchetes para solucionar lecturas defectuosas de la *Historia y relación…*, además, en nota, señalamos erratas evidentes, normalmente señaladas por Schevill-Bonilla (1922, VI, 11-18). Francisco Navarro Ledesma: *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra. Sucesos de su vida*. Madrid: Imprenta Alemana, 1905, señala que la elegía comienza "con tres versos de gran poeta"; y Gaos (1981, II, 329), que recuerda al anterior, añade: "[…] Hay en este comienzo una clara y doble reminiscencia de Garcilaso: *Tu dulce habla ¿en cúya oreja suena?* (*Égloga I* [v. 127; quizá también V. 138: *que no s'esté con llanto deshaciendo*]) y *sino en su llanto estarse deshaciendo* (*Elegía I* [v. 228])". En realidad, la presencia de Garcilaso es difusa y parece estar detrás de todos los tercetos cervantinos; también es perceptible la de fray Luis de León.

18 La crítica ha señalado el garcilasismo del terceto (*Égloga I* y *Elegía I*): Diego (1948, 266-267), Rivers (1973, 124)… También otras presencias patrióticas e imperiales –Hernando de Acuña y Hurtado de Mendoza– como Buchanan (1938, 26); la de Herrera y su *Elegía XI, al desengaño*, por Benítez Claros (1948, 215); la de Fernández de Andrada o Aldana por E. Florit (1968, 267); la difusa de Luis de León en Gaos (1981, II, 331-332). Casos como éste han servido para adscribir a Cervantes como poeta Renacentista (Blecua, Benítez Claros, por ejemplo), Manierista (Ruiz Pérez) o Barroco (Casalduero, Camacho Guizado); pero como afirmaba A. Prieto (1972, 258): "un verso objetivamente idéntico, en estructuras poéticas distintas, puede tener funciones diferentes, no expresar lo mismo (significar distinto) aunque una lectura superficial lo identifique".

19 *Secutivo*: 'ejecutivo".

20 *Beata*: Covarrubias: '[… se ocupa] en oración y en obras de caridad'. Gaos (1981, II, 329) argumenta su sentido etimológico, por tanto, "dichosa", "feliz".

21 *Vino sobre él la frígida mañana*: todo el terceto con metáforas y sinestesias estacionales y vegetales, alude a la muerte por parto de la reina.

22 *Con prisiones de nieve aherrojado*: alusión al matrimonio y la paz de Isabel-Felipe, el *alto monte* es aquí 'los Pirineos'.

23 *Caronte*: las referencias clásicas (antes *campos Elíseos*) son tópicas y en la elipsis del río Leteo o del olvido, laguna Estigia y Caronte asoma la hipérbole de la bondad de la reina muerta y su horizonte celestial ahora.

24 *Seguntina*: por ser obispo de Sigüenza. Gaos (1981, II, 330) había anotado: "De Sigüenza".

25 *Que a do la cierra, Dios abre otra puerta*: más que una referencia bíblica, *Hecho de los Apóstoles* (IX, 24 y ss.), Cervantes en *Don Quijote* utiliza el refrán: "—Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la mesma experiencia, madre de las ciencias todas, especialmente aquel que dice: «Donde una puerta se cierra, otra se abre»"; ahora con adaptación a lo divino.

26 *Las amadas / prendas*: son las hijas, las infantas Isabel y Catalina.

27 *Arreos*: Covarrubias en la voz *arrear*: 'Es adornar y engalanar de arras las joyas que el desposado da a la desposada, y de allí se dijo arreo el atavío, y arreado, el adornado'. Gaos (1981, II, 331): "adornos".

28 *De hoy más, la sola y afligida España*: Gaos (1981, II, 331): "Comp. con el verso de *La Numancia*: *que soy la sola y desdichada España* y con el de fray Luis de León, *Profecía del Tajo*: *a toda la espaciosa y triste España*". Es el v. 25 de la normalmente editada como *Oda VII*.

29 *Lugar dulce y sabroso*: la sinestesia en Garcilaso, lo señala Gaos (1981, II, 332): "Los mismos adjetivos en Garcilaso, *Égloga III*: *Flérida, para mí dulce y sabrosa*" [v. 305, pertenece a una intervención del pastor Tirreno].

30 *Nuevo*: la *Historia y relación…* lee *nueno*, fol. 160. Simón Díaz (1964, 50) ya corrige. También Gaos (1981, II, 332).

31 *Entre las almas del inmenso coro*: es la 'angelería' que rodea a los bienaventurados. Gaos (1981, II, 332) advierte en el verso la presencia de Luis de León que además "[…] se extiende difusamente a todo el poema".

32 *Anudaré*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 14) no corrigen el texto donde se lee: *aun dare*, fol. 160, aunque proponen la lectura que adoptamos. Lo mismo hace Gaos (1981, II, 332).

33 *Lágrimas pediré al corriente Nilo*: no hay ironía, no son 'lágrimas de cocodrilo', la referencia al Nilo es por su caudal abundante e inacabable, como el de las *lágrimas*.

34 *Y*: la conjunción figura en la *Historia y relación…*, fol. 160.

35 *Las más tristes musas*: Juan Bautista Aguilar: *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad.* Valencia: Lorenzo Mesnier, 1688, señala que son Melpómene y Euterpe "que inspiran en lúgubres sucesos" y, además de hermanas, son tristes […] por las padecidas congojas en que desconsoladas influyen…"(cap. VII, 459).

36*Basa*: Covarrubias: 'La peaña y el asiento de la columna […]'. La imagen del príncipe-rey cristiano es también una dilogía por Atlante que sostiene la bóveda celeste en la mitología clásica y un tópico ahora que además alude-alaba a la *carga* del propio Espinosa.

37 *Leda*: Covarrubias: 'Vocablo castellano antiguo, vale alegre, contento […]'. Gaos (1981, II, 333): "alegre, plácida".

38 *Su mal es menos y nuestra desventura*: verso *estropeado*, sobra una sílaba. Lo señalaron Schevill-Bonilla (1922, VI, 15). Lo mismo en Gaos (1981, II, 333). Rivers (1991, 223) se limita a señalar: "Es verso hipermétrico". Podría suprimirse la conjunción *y*.

39 *Con claros ojos bienaventuranza*: Rivers (1991, 224): "Es decir, que quien no sufre desilusiones no podrá contar con la bienaventuranza".

40 *Que llevan de sí mesmos la victoria*: Rivers (1991, 224): "Es decir,

que sólo ganan la gloria los héroes estoicos".

41 *¿Quién nos puede su vista hacer dichosos?*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 16) que leen de acuerdo con López de Hoyos, fol. 161, ¿quien nos puede *de* su vista hacer dichosos?: "Sobra una sílaba. Probablemente deberá leerse «puede en su», en vez de «puede de su»". La enmienda propuesta no soluciona el problema, sí la supresión de la preposición de o en.

42 *El perder a su hijo tan querido*: el heredero, el príncipe don Carlos (1545-1568), había muerto el año anterior. López de Hoyos relaciona las dos muertes a través del doctor don Alonso de Mendoza, catedrático en Alcalá: hijo-reina en *Historia y relación…*, *Tercero sermón*, fols. 188 y ss, especialmente fols. 205-208.

43 *Decir*: Rivers (1991, 224): "llamar, considerar".

44 *Concederle acá vuestra persona*: así lee la *Historia y relación…*, fol. 161.

45 *Hijo de Latona*: es Apolo, también fue madre de Diana y amante de Júpiter, fue condenada a una huida perpetua por Juno, su rival; Ovidio: *Metamorfosis*, VI. Brevemente Gaos (1981, II, 334) sólo anota 'Apolo'.

46 *Se tiene de estender de gente en gente*: Gaos (1981, II, 334): "Comp. Garcilaso, *Égloga I que siempre sonará de gente en gente* [v. 160]".

47 *Do pasea*: corregimos la lección estropeada de la *Historia y relación…*: *do se planta*, fol. 161v, que no rima con *rodea*; Schevill-Bonilla (1922, VI, 17) lo advirtieron, pero no corrigen. Sí lo hace Gaos (1981, II, 334).

48 *Desear*: *Historia y relación…* lee *desscar*, es dudosa la lección en fol. 161v. Gaos (1981, II, 334) corrige en *desear* y advierte que el texto, lee: *desscar*.

49 *De la inmortalidad vuestra alma pura*: Gaos (1981, II, 335): "Comp. Garcilaso, *Égloga I*: *Por estas asperezas se camina / de la inmortalidad al alto asiento, / do nunca arriba quien de allí declina.* [vv. 202-204] Estos versos aparecen citados dos veces en la segunda

parte del *Quijote*, caps. 6 y 32".

50 *Cuanto yo quedo, gran señor, por vuestro*: Rivers (1991, 226): "Es decir, «cese mi canto, que por poco hábil está tan avergonzado como yo soy vuestro»".

51Añadía, respecto del Sr. de Rivaira: «si era fatto mio Mecenate e patrone benignio, hauendo scritto a S. A. in fauore mio per liberarmj di queste miserie… mi comanda che io mandi a S. A. uno certo contexto della desolatione della Goletta e di Thunis»". Gaos (1981, II, 336) añade que *Bartolomé Rufino de Chamberí* fue esclavo del rey de Argel y cita a Givanel: "No se recomiendan ni por sus ideas ni por su contextura los sonetos a Rufino".

52 Di Bartholomeo Ruffino di Chiambery, in Sauoia, Dottore in l'una e l'altra legge, e Auditore in Tunisj di la Natione Italliana, di presente schiavo del Re d'algierj – *Sopra la desolatione della Goletta e forte di Tunisi. Insieme la conquista fatta da Turchi de Regni di Fezza e di Marocco*. Llevaba dos dedicatorias: «Al Altezza del Serenissimo e invittissimo Pherto. Emanvel, Duca di Sauoia» (D'Algierj, a 3 febraio 1577); y «Al Illustrissimo Signor il Signor de Riuaira, Gouernatore del Castello di Nizza», donde solicita perdón el autor por las imperfecciones de su obra, «per esser scritta in lingua Italiana a me non materna», como transcribieron Schevill-Bonilla (1922, VI, 19-21).

53 Hartzenbusch, en el tomo IV, págs. 363 y 364, de su edición del *Quijote* [1863]. Allí dice, por cierto, que el manuscrito de Ruffino se hallaba en «la biblioteca del Duque de Génova». Años después, en septiembre de 1888, Antonio Sánchez Moguel examinó el manuscrito en Turín [véase *La Ilustración Española y Americana* de 22 de enero de 1889, pág. 50, col. 2.ª]. Se quemó en el incendio de 1904 [consúltese E. Mele: "Miguel de Cervantes y Antonio Veneziano", en la *Revista de Archivos* de julio-agosto de 1913; datos bibliográficos completos: "Miguel de Cervantes y Antonio Veneziano", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año XVII, t. XXIX (julio-diciembre de 1913 [pero 1914]), 82-90]. Lo poco que sabemos acerca de Ruffino procede de la primera de las dos dedicatorias de su obra.

54 *Parnaso y Ménalo*: dos montes míticos y tópicos en la poesía

áurea. En el primero vive Apolo y en el segundo, el dios Pan.

55 *Reposando*: Rodríguez Marín (1923, 218) lee *rebosando*, pero no anota. El poema en su conjunto hace referencia a la cautividad, posterior libertad y a sus dotes de historiador.

56 En este sentido, uno de los textos más explícitos es la famosa *Información de Miguel de Cervantes de lo que ha servido a S. M. y de lo que ha hecho estando captivo en Argel…* (Documentos). Transcripción Pedro Torres Lanzas. Madrid: José Esteban, Editor, 1981. Consta de cuatro documentos: en el último, certificación y testimonio de fray Juan Gil [10 de octubre de 1580, se certifica en Argel, 21 de octubre de 1580, y al día siguiente se reafirma y sella]. Se contiene la declaración del doctor Antonio de Sosa que a la pregunta XVIII " yten: *si saben o han oído descir quel dicho Miguel de Serbantes, que estando en este Argel cativo, son cinco años, viuió siempre como católico y fiel cristiano, confesándose y comulgándose en los tiempos que los cristianos usan e acostumbran, y que algunas vezes que se ofrecía tratar con algunos moros y renegados, siempre defendía la fe catolica posponiendo todo peligro de la vida, y animaba algunos que no renegasen, viéndolos tibios en la fee, repartiendo con los pobres lo poco que tenía, ayudándoles en sus necesidades, ansí con buenos consejos como con las obras buenas que podía* (pág. 59). A lo que responde: "[…] siempre noté en él costumbres y señales de muy buen cristiano; y sé que se ocupaba muchas veces en componer versos en alabanza de nuestro señor y de su bendita madre y del santísimo sacramento y otras cosas santas y devotas, algunas de las cuales comunicó particularmente conmigo y me las envió que las viese" (pág. 163).

57 Murió en 5 de mayo de 1591. Véase Joaquín Hazañas y la Rúa: *Vázquez de Leca* [1573-1649]; Sevilla: [Impr. y Libr. de Sobrinos de Izquierdo], 1918; pág. 3 y siguientes.

58 Luego se imprimió también en el *Boletín bibliográfico español* de Dionisio Hidalgo (núm. 9, de 1 de mayo de 1863); en *El Museo Universal* de 3 de mayo de 1863 (pág. 142); en la edición argamasillesca del *Quixote*, dirigida por J. E. Hartzenbusch (vol. IV; página 357 y siguientes; Argamasilla, 1863 [Argamasilla de Alba: Impr. d. Manuel Rivadeneyra, 1863]); en la *Vida de Cervantes* de Jerónimo Morán (Madrid: [Impr. Nacional], 1863; página 59 y

siguientes); en la revista *La Abeja* (Barcelona, 1864; tomo III, pág. 150 y siguientes [hasta pág. 152, en la inicial hay una breve nota del descubrimiento por el joven abogado don Luis de Buitrago y Peribáñez, oficial del archivo de la casa de Altamira); en la edición de las *Obras* de Cervantes, impresa por Rivadeneyra (tomo VIII; pág. 449 y siguientes; Madrid, 1864), y en Madrid, 1905, por E. Cotarelo. Hay una admirable versión inglesa, por James Gibson, con el texto castellano, en el tomo *Journey to Parnassus*, impreso en Londres el año 1883 [*Journey to Parnassus* / composed by Miguel de Cervantes Saavedra. Translated into English tercets…; London: Kegan Paul, Trench and Co., 1883]. También hay una traducción al francés, en prosa, de la *Epístola*, en el libro de J. M. Guardia: *Le Voyage du Parnasse … traduit en français pour la première fois*, etc… Paris: J. Gay, 1864]. Nosotros tomamos por base las ediciones de *La Época*, de Hartzenbusch, y de Jerónimo Morán, que procuran conservar la ortografía del manuscrito. Las demás, carecen de valor científico.

59 Gaos (1981, II, 337-338) anota los elogios de Menéndez Pelayo, Rodríguez Marín, Givanel, Ricardo Rojas, Fitzmaurice-Kelli, Navarro Ledesma, Valbuena Prat, Claube-Blecua, A. Zamora Vicente y Luis Cernuda. El "descubrimiento" fue denominado por E. Cotarelo "feliz casualidad" (1905, 8) y aunque algunos no dudan de la autenticidad: J. Apraiz: "Curiosidades cervantinas" (1899, I, 235-236); M. A. Buchananan (1938, 27); J. Givanel i Mas (1905, 19-20); E. Silvela (1905, 38-39), etc., otros, sí: A. Marasso (1948); J. Casalduero (1966, 225); A. Sánchez (1973, 14); G. Stagg (1954, 382-383) y (2003, 201-214), etc. El compositor español Emilio (Juan Pascual) Arrieta (1823-1894) puso en música la *Epístola a Mateo Vázquez*.

60 Antes, G. Stagg (2003, 201-212) había establecido como modelo temático estructural: 1. Adulación al secretario del rey (90vv; aunque Blasco, en 2014, 379, introduce aquí una subdivisión: adulación en vv 1-19 y reflexión sobre la vida del privado, vv 19-90); 2. Contraste entre estado miserable del cautivo frente al del secretario (vv 91-105); 3. Años de servicios y logros en Lepanto, Navarino, Modón y Túnez (vv 106-159); 4. Captura por los corsarios (vv 160-177) y 5. Apelación al rey para la conquista de Argel (vv 178-244).

61 *A vuestro oído no ha llegado*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 21): "Reminiscencia de la *Égloga III* de Garcilaso: «Aplica, pues, un rato los sentidos / al bajo son de mi zampoña ruda, / indina de llegar a tus oídos» (vv. 41-43)". Lo mismo en Gaos (1981, II, 338) y en Rivers (1991, 229).

62 "Summa" se lee, pero está claro que rima con "presuma": simplificamos el grupo consonántico.

63 *Llave dorada*: Covarrubias en la voz *Dorar*: '[…] De la llave dorada, caballero de la cámara de su Magestad […]'.

64 *Por la senda y camino más perfecto*: es el tópico del camino de la vida, con referencia evangélica lejana: *Mateo* (VII, 13-14).

65Schevill-Bonilla (1922, VI, 25) apuntan que sería desde 1567 si es que la *Epístola* se redactó en 1577. Pero los guarismos con diez son encarecedores ("Diez años de mi vida se ha llevado…")

66 *Dichoso día*: es el de la batalla de Lepanto, 7 de octubre de 1571.

67 El mar.

68 El flanco derecho de la armada cristiana.

69 Schevill-Bonilla (1922, VI, 26): "En 1572, puesto que la batalla de Lepanto tuvo lugar el 7 de octubre de 1571. Cervantes tomó parte al año siguiente (1572) en las expediciones a Corfú y a Navarino".

70 Cartago.

71 *Rendida*: Gaos (1981, II, 342) lee *vendida*, pero no anota. Á. Valbuena Prat (1981, I) lee *vencida* y tampoco anota. Quizá el término *rendida* se ajuste más al mito. Dido reinaba en Cartago y es el ámbito de los amores Dido-Eneas.

72 *Quise hallarme*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 26): "«Quise ir y hallarme», lee Hartzenbusch; pero en la edición de *La Época* se transcribe: «quise hallarme». No es raro en Cervantes el verbo hallarse en el sentido de encontrarse en, construido con la preposición *a*. Así escribe en el *Quixote*: «no dexeys de hallaros

mañana a su entierro» (I, 12).” Gaos (1981, II, 343) lee como los anteriores y copia la anotación transcrita. Gonzalo Sánchez-Molero (2010, 178) que edita el verso sin comas, recuerda la edición de Hartzenbusch, pero opta por Schevill-Bonilla: *hallarse* por *encontrarse en*, construido con la preposición *a*.

73 *Fue la pérdida de otros y la mía*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 27): “Cervantes y su hermano Rodrigo fueron cautivados, a bordo de la galera *Sol*, el 26 de septiembre de 1575”. Igual en Gaos (1981, II, 343) y en Rivers (1991, 234).

74 Schevill-Bonilla (1922, VI, 27): “Según esto, la *Epístola a Mateo Vázquez* ha de suponerse escrita en 1577, dos años después de la fecha del cautiverio del autor”. Lo mismo en Gaos (1981, II, 343).

75 *Ismaelitas*: Gaos (1981, II, 343): “(descendientes de Ismael) se llamaba a los árabes”. En realidad, la cuestión es más compleja: para algunos, agarenos, sarracenos e ismaelitas son tres sinónimos que designan al mismo pueblo: los descendientes de Sem a través de Ismael. Para Isidoro eran distintos de los árabes, que descendían de Cam. En cualquier caso, son *falsos* por apartarse del verdadero Dios. Véase John V. Tolan: *Sarracenos…* (2007).

76 *Cuando llegué vencido y vi la tierra*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 27): “Desde aquí, hasta el final de la *Epístola*, coinciden los versos, aparte de algunas variantes, con otros de la jornada I de *El Trato de Argel* (tomo V de nuestra edición, desde la pág. 22, línea 8.ª, hasta la pág. 24, línea 26)”. Con alguna variante, igual en Gaos (1981, II, 344). El verso de *El trato de Argel* lee: *Cuando llegué cautivo y vi esta tierra*; en la edición de *El trato de Argel.* Madrid: Don Antonio de Sancha, 1784, el verso es: *Cuando llegué vencido en esta tierra*.

77 *Cierra*: algunas ediciones vacilan por *encierra*.

78 *No pude al llanto detener el freno*: Gaos (1981, II, 344) remite al verso *do pudo poner freno al triste llanto*, es decir, al poema [7] y la primera canción de Artidoro en *La Galatea*, libro I, V. 32, pág. 16 de nuestra edición de los *Poemas en La Galatea*.

79 Se vacila entre el nombre francés (Carlos) y el romano (Carlo).

80 *Airado entonces más que nunca estuvo*: Gaos (1981, II, 344): "Alusión a la expedición de Carlos V contra Argel en 1541. En la noche del 28 de octubre una gran tormenta hundió 150 naves y 14 galeras con aprovisionamientos, hombres y caballos".

81Sancha lee numerosas veces de modos distinto en todo este pasaje. Schevill-Bonilla (1922, VI, 28): "Léese también este verso en el *Viage del Parnaso* (capítulo III, al final)". Gaos (1981, II, 345) amplía esta reminiscencia de Garcilaso *Égloga III*: *mas con la lengua muerta y fría en la boca, / pienso mover la voz a ti debida*, vv. 11-12, con los incluidos en el *Viaje del Parnaso*, cap. III, vv. 439-441: *Muéstrase balbuciente y casi muda, / si le alaba la lengua más experta, / de adulación y de mentir desnuda.* Igual que el anterior, Rivers (1991, 235).

82 *Bicoca*: Covarrubias: 'Es un modo de garita, hecha de tablas, como torrecilla en que está el soldado que hace la centinela […]'.

83 *Y gozas de pacífica concordia*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 29): "«Y amor en darte sigue la concordia», dice el verso correspondiente de *El Trato de Argel*. Ya hicimos notar (V, pág. 217), que la concordia aludida puede ser el «Edicto perpetuo», que confirmó la paz de Gante en 17 de febrero de 1577". De manera similar anota Gaos (1981, II, 346) y Rivers (1991, 235).

84 *De mi tan torpe ingenio, que*: en *El trato* se lee *rudo… pues*.

85 Al final del texto, Schevill-Bonilla (1922, VI, 35-36) anotan: "La carta y las mediocres octavas que preceden, figuran en un cancionero, titulado *Celia*, compuesto por Antonio Veneziano, compañero de cautiverio de Cervantes y «el primero –según él dice– que se decidió a dar a luz canciones sicilianas». Nació Veneziano en Monreal, el 7 de enero de 1543, y murió el 19 de agosto de 1593, en el incendio de la fortaleza de Castellammare (Palermo). En 25 de abril de 1579 salió de Palermo, con rumbo a España, en el séquito de D. Carlos de Aragón, duque de Terranova; pero, atacadas las galeras por corsarios argelinos, Veneziano fue cautivado y conducido a Argel. En 28 de noviembre de 1580 había vuelto ya a Monreal. Seguimos el texto publicado por Eugenio Mele en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (julio-agosto de 1913 [pero XXIX (1914)]; 82-90. El Sr. Mele reproduce el texto de un códice de

principios del siglo XVII, custodiado en la Biblioteca Nacional de Palermo (signatura XI-B-6). La carta y las octavas cervantinas se publicaron por primera vez en la edición de las *Opere di A. Veneziano, poeta siciliano, riunite e tradotte pel sacerdote* S. Arceri (Palermo [Tipogr. F. Giliberti], 1861). [Ahora: Antonio Veneziano (1543-1593): *Libro delle rime siciliane.* Edizione critica a cura di Gaetana Maria Rinaldi. Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2012]". A las composiciones cervantinas, Veneziani respondió con un soneto (Ruta, 1980, 180): Al signor Michele Cervantes, risposta di Antonio Veneziano: "Yo, Hercle, noterò di croco e minio…". Maria Caterina Ruta: "Le ottave di Cervantes per Antonio Veneziano e Celia", *Bolletino. Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliane*, 14 (1980), págs. 171-185. Frente a Mele que sólo tiene en cuenta un manuscrito, Ruta llega a utilizar siete. Gaos (1981, II, 347), además de señalar el compañerismo en Argel, observa la plurimembración en toda la composición.

86 Schevill-Bonilla (1922, VI, 32): "Recuérdense las octavas con que comienza el libro I de *La Galatea*, donde también se habla del fuego que enciende, del lazo que aprieta, y de la flecha rigurosa".

87 *Por Celia al cielo empíreo*: la paronomasia hiperbólica (*Celia-cielo*) y el tópico clásico de los 'bienaventurados' (*empíreo*) caracterizan el verso y se reitera en las octavas siguientes.

88 Se trata de un tópico, es una hipálage, lo común era contraponer Libia / Citia como 'calor / frío'. Así lo utiliza Cervantes en el *Viaje del Parnaso*, cap. VI, vv. 199-200: *Desde la ardiente Libia hasta la helada / Citia, lleva la fama su memoria.* En realidad, Libia era una zona difusa, no geográfica, siempre ardiente; en antítesis con Citia o Scitia otra zona difusa, asiática, caracterizada por el frío.

89 En el *Viaje del Parnaso* (IV, 58-60): *¿Cómo pueda agradar un desatino, / si no es que de propósito se hace, / mostrándole el donaire su camino?* Habíamos anotado con Rodríguez Marín (1935, 331), pero también con *Don Quijote*: "[…] Cervantes escribió *pueda,* por *puede podrá* o *pudiera.* Tal como lo había dicho negando: «No sé como *pueda* agradar…» […„ también en *Don Quijote, I, IV;* 2, XLVII]. *Desatino* [o] lo que con más propiedad llamó *desvarío* en las octavas que compuso, estando cautivo en Argel, para la *Celia* de Veneziano, también cautivo en aquella ciudad […]".

90 Dilogía, en prisión y de amores.

91 Schevill-Bonilla (1922, VI, 37): ….*en el qval se contienen algunos successos que en la jornada de Flandres los Españoles hizieron, con otras historias y poesias differentes* (Madrid, Francisco Sánchez, [a costa de Blas de Robles] 1583; reimpreso en el tomo XIX de la *Sociedad de Bibliófilos Españoles*; por cierto lleva el libro una aprobación del Maestro Juan López de Hoyos. La *primera parte* de las obras de Pedro de Padilla es el *Thesoro de varias poesías*, en Madrid el año 1580. La *segunda parte*, las *Églogas pastoriles* (Sevilla, 1582) con aprobación de «Pedro de Laynez. Véase, sobre Padilla, la nota 27 del *Canto de Calíope*, en nuestra edición de *La Galatea* (2013), y el *Ensayo* de Gallardo (III, cols. 1062-1073): "Muy probable es que Pedro de Padilla influyese en Cervantes, por lo que respecta a la técnica del verso y al estilo poético. Léese en el *Thesoro de varias poesías* cierto «Romance pastoril de la eleccion del alcalde de Bamba», en el cual pudo muy bien pensar Cervantes, cuando escribió su entremés sobre *La Elección de los alcaldes de Daganzo*. Precisamente, el primer cuarteto alude a esas dos publicaciones del *Thesoro de varias poesías*, 1580 y 1582. Mientras que el segundo tiene en cuenta lo que en el título se denomina *la jornada de Flandres*, es decir, hechos históricos más o menos recientes. Pedro de Padilla ingresó tardíamente, 1585, en la orden del Carmelo y había utilizado el nombre de *Liranio* en la Academia de Alonso de Granada Venegas. Cervantes lo había elogiado en *La Galatea* y su *Canto de Calíope*, también en *Don Quijote*, I, VI.

92 *Apolo y […] Minerva*: el Apolo clásico poseía múltiples atributos y funciones, pero aquí destaca como dios de la belleza y la poesía. Lo mismo ocurre con Minerva (hermana de Marte), pero además de su inteligencia y sabiduría se relaciona –en menor medida– con poetas y la minería (en una extensión significativa por analogía, desde Roma, por el templo *Minerium*, en el monte Celio). Véase, por ejemplo, Pérez de Moya (1995) respectivamente libros I y III.

93 Schevill-Bonilla (1922, VI, 38): "Figura este soneto, después de otro de D. Luis de Góngora, al frente de *La Austriada* de Juan Rufo Gutiérrez, impresa en Madrid el año 1584 […]". Apareció la composición cervantina en Madrid: Alo[n]so Gómez ,1584. Cervantes también lo elogia en el *Canto de Calíope* y *Don Quijote* I,

VI. Ramírez de Arellano (1912, 54-55), tras listar a todos los escritores de los versos encomiásticos (el hermano –muerto tres años antes– Pedro Gutiérrez Rufo, Miguel de Baeza Montoya, Lupercio Leonardo de Argensola, don Luis de Vargas, don Diego de Rojas Manrique, don Luis de Góngora, Miguel de Cervantes Saavedra y Francisco Cabero), se plantea dónde pudieron conocerse Rufo-Cervantes: Academia Imitatoria de Madrid (alude en el *Coloquio de los perros*), quizá antes en la batalla de Lepanto o, incluso, cuando Cervantes vivió con sus parientes en Córdoba. Una síntesis vital de Rufo en A. Blecua (2006, IX-XIV). Rivers (1991, 242): "[…] Este poeta participó en la guerra contra los moriscos (1568) y en la batalla de Lepanto (1571); su poema tiene de protagonista a don Juan de Austria en estas dos acciones militares".

94 Gaos (1981, II, 351): "Puede ser alusión al poeta Ennio, o tal vez a Tito Livio [es decir, el escritor de este rey]. *Numa* es Numa Pompilio, segundo de los siete reyes de la monarquía romana".

95 Las redondillas Schevill-Bonilla (1922, VI, 41): "Figuran en el *Jardín Espiritual* de F. Pedro de Padilla; Madrid: [Querino Gerardo Flamenco; a costa de Blas de Robles], 1585". Tras dos composiciones latinas del maestro fray Pedro de Royuela dirigidas al autor y al lector, siguen las redondillas cervantinas, como el resto de composiciones. Tras Cervantes, dos sonetos [quizá el segundo sea del responsable de *El pastor de Fílida*] de Francisco de Moltavo insisten en el *nuevo firmamento* o *divina crónica* que ha escrito el carmelita amigo. De los trabajos de Valladares Reguero (sobre todo 1995, pero también 2002 y 2011) se deduce el acontecimiento social que constituyó el ingreso en religión de Padilla (en agosto de 1584 toma el hábito y al año siguiente, en el mismo mes, profesa). Incluso Francisco de Quevedo en *El buscón* (ed. P. Jauralde Pou, 1990, cap. II, 3, 152) recuerda con el sacristán a los poetas más famosos del momento: "[…] había estado en Madrid tan cerca de Lope de Vega como lo estaba de mí, y que había visto a don Alonso de Ercilla mil veces, y que tenía en su casa un retrato del divino Figueroa, y que había comprado los gregüescos que dejó Padilla cuando se metió a fraile […]." A pesar de todo, el propio Padilla justifica su ingreso en religión en la composición *Estancias de un pecador contrito*, incluida en su *Jardín*: *No miréis a lo mucho que he tardado / en conuertirme, sino ved que vengo / con experiencias mil*

desengañado (fol. 174r, vv. 97-99).

96 Un tópico por 'Iglesia'.

97 Covarrubias: 'Los aderezos de la nave o galera […]; y por ser muchas cosas y muy menudas llamamos jarcias los argadijos, cachivachos, instrumentos para pescar y otras cosas'.

98 *Matalotaje*: Covarrubias: 'La prevención de comida que se lleva en el navío o galera. […] no sólo la provisión para los remeros y ministros, pero también para los pasajeros'.

99 Covarrubias: 'Vale sazón y templanza de tiempo, vocablo antiguo'.

100 *Aguja*: Covarrubias: '[…] Aguja de marear, el hierrecico o saetilla y demostrador tocado en la piedra imán, que siempre vuelve al norte, poniéndose en una caja redonda, en cuyo círculo están señalados los vientos […]'

101 *Orza*: Covarrubias: 'Ir el navío a orza, ir recostado a un lado para poder tomar el viento que no le viene derecho, y así se pone la vela diferentemente'.

102 Covarrubias: 'Instrumento de hierro muy conocido, con dos arpones; sirve de afirmar las naves y retenerlas […]'.

103 *Carmelo monte*: la tradición se pierde en la leyenda. En la *Biblia*, *Libro de los Reyes* (I, 18), el profeta Elías muestra a Jehová como el Dios de Israel y levanta en el monte Karmel ('jardín') un altar con doce piedras, el mismo número de las tribus. En el siglo XII, peregrinos, cruzados, ermitaños… fundan la Orden religiosa en el Monte Carmelo, Israel (en la ciudad o cerca de Haifa). La bibliografía es abundante, pero puede verse B. Velasco Bayón (I, 1987 y IV, 1993).

104 *Carro de Elías*: el profeta Elías ascendió *arrebatado* al cielo en un carro y caballos de fuego y llevaba un manto de pieles con el que podía separar las aguas, de ahí el v. 55: *apartando el manto al agua* (Reyes, II, 8) Enseguida, *Manto de Eliseo*, (II, 14 y ss.), el sucesor de Elías y con el manto que *se le había caído sanaría Eliseo*

las aguas.

105 Arellano (1998, 204) establece el símbolo del águila como de "renovación", añade: "Borja [*Empresas morales.* ed. facsímil de la de 1680, pero con los añadidos de 1581, del nieto, Francisco Borja. Ed. Carmen Bravo Villasante. Madrid, FUE, 1981], que especifica el modo de renovación de las plumas, quemadas por el sol al volar el águila hacia el astro; si se tiene en cuenta […] que el sol es símbolo de Cristo, se comprenderá la precisión de la referencia en este lugar concreto de Cervantes, iluminada por el comentario de Borja: «se escribe que el águila lo hace [renovar-se] volando tan alto hacia el sol que con sus rayos la abrasa y quema las plumas, y dando consigo en el agua queda con nuevas plumas y nuevas fuerzas; lo mismo nos acontecerá si queremos llegarnos tanto a nuestro sol de justicia que nos abrase y nos renueve; que es lo que se da a entender por esta empresa del águila que vuela hacia el sol con la letra *Vetustate relicta*, que quiere decir 'Dejada la vejez'".

106 *Aganipe y Pegaso*: son las fuentes míticas del monte Helicón, consagradas a las musas. Toda la estancia es un *contrafacta*, se ha cristianizado todo: monte Parnaso por monte Calvario, las *sagradas corrientes* de las fuentes clásicas por la sangre de las llagas de Jesucristo.

107 El soneto, también en el *Jardín espiritual,* fols. 230v y 231r. Schevill-Bonilla (1922, VI, 43): "Va precedido de una larga «Cancion a San Francisco», de Pedro Laynez". Sigue otro soneto de Lope de Vega; el soneto que nos interesa en fol. 230v-231r.

108 *Las sombras*: como en el verso siguiente *los lejos* son términos de la pintura. Así en Gaos (1981, II, 355) que recuerda una cita de *Don Quijote* (I, XVII) sobre el retrato de Maritornes: "tenía unas sombras y lejos de cristiana".

109 *Pagado*: Rivers (1991, 247): "satisfecho".

110 En el *Cancionero de López Maldonado*, impreso en Madrid: [Guillermo Droy], 1586. Hay ed. facsímil en Madrid: Libros Antiguos Españoles, 1932. Los poemas laudatorios, además de los de Cervantes, se inician con un soneto de don Luis de Vargas: *A quien no admirara el nuevo y gran prodigio*; siguen unos tercetos de

Vicente Espinel: *Estese Apolo en la materna Delo*; un soneto del licenciado Juan de Vergara: *Tratan entre la tierra, y entre el cielo*; una canción en "loor del Autor" de Lope de Vega: *Al sacro asiento de la Cyptia diosa*; unas octavas de Gonzalo Gómez de Luque: *Donde de flores variedad no poca*; octavas de Diego Durán: *Raro pintor, de la encendida llama*; una canción de Pedro de Padilla: *La artificiosa tela variada*; otra de Liñán [de Riaza]: *Pues su famosa pluma*; un soneto de Diego de Aguilar: *Que perla tendrá el Indo mar, o el Moro*; y un soneto final de Lázaro Luis Liranzo: *A los dioses un templo consagraron*. López Maldonado comienza con un poema en donde define el Amor: *La definición de Amor / según el Ovidio advierte* […]. Cervantes lo había elogiado en el *Canto de Calíope* [López Maldonado participó en los poemas preliminares de *La Galatea*] y en *Don Quijote* (I, VI).

111 *Del moreno etíope al cita blanco*: es tópico para entender la amplitud de la fama con dos regiones míticas y remotas desde la Roma clásica. La voz *blanco*, que además cierra el soneto, es un equívoco o antanaclasis, es decir, cuando la dilogía se repite con polisemia diferente, como en los versos: 11 y 14.

112 *Donado*: es participio del verbo *donar* en su acepción 'Lo así dado graciosamente'. Sáez (2016, 170) señala que el inicio se construye con juegos de palabras: calambur especialmente (donado-Maldonado).

113 *Faunos silvanos*: son los correlatos de las ninfas. Elementos tópicos en la poesía áurea: desde la mitología romana, *fauno* literalmente es el dios de los campos y los pastores, también una divinidad oracular y profética; *Silvano* o 'del bosque'.

114 Schevill-Bonilla (1922, VI, 47). *Philosophia Cortesana moralizada*, de Alonso de Barros; Madrid, por Alonso Gómez, 1587. Al año siguiente se publica en Nápoles (Josep Cacchij, el año 1588). El libro va dedicado a Mateo Vázquez de Leca, y lleva una aprobación de Alonso de Ercilla y un soneto de Liñán de Riaza. Véase a C. Pérez Pastor (*Bibliografía Madrileña*, I, núm. 251). Alonso de Barros, según Colmenares, nació en Segovia hacia 1552, y murió en Madrid, en 1604. Fue aposentador de Felipe II y de Felipe III. Publicó también *La perla. Proverbios morales*. Zaragoza: Diego Dormer, 1656, con un soneto laudatorio de Lope de Vega, un

prólogo de Mateo Alemán, etc. Hay una ed. reciente de Alonso de Barros: *Filosofía cortesana*. Facsímil ed. Madrid: Alonso Gómez, 1587; est. y ed. Trevor J. Dadson, Madrid: Comunidad, 1987, 2 vols. El soneto cervantino va precedido de otro de Liñán de Riaza: *Reduzir a plazer la pesadumbre.* El trabajo de E. M. Wilson (1964-1968, 363-371) no tiene apenas interés en nuestro análisis como el de Infantes (2010, 127-135), los dos sobre aspectos bibliográficos. Más completo para nuestro propósito es el de Martínez Millán (1996, 461-482).

115 *Del ciego dios los efetos*: el mundo arcádico reducido a *conceptos* por Cupido.

116 *Mar de pretensiones*: es metáfora por la Corte.

117Dedicado «A la serenissima Infanta Margarita de Austria, professa en el monesterio de la Madre de Dios de Consolacion en las Descalças de Madrid». Schevill-Bonilla, sus primeros editores (1922, vi, 48) aclaran: "La archiduquesa Margarita, hija de Maximiliano II y de Doña María, y nieta de Carlos V y de la emperatriz Doña Isabel, nació en Viena el 25 de enero de 1567. A los diez y siete años de edad, el 25 de enero de 1584, entró religiosa en el convento de las Descalzas, de Madrid, con el nombre de Sor Margarita de la Cruz. Murió en Madrid el 5 de julio de 1633. Su confesor, Fr. Juan de Palma, escribió un libro acerca de su vida y virtudes (consúltese Méndez de Silva: *Catálogo real*, &.ª, 139-140 [Rodrigo Méndez Silva (1607-1675): *Catálogo real y genealógico de España. Ascendencias y descendencias de nuestros católicos príncipes y monarcas.* Madrid: Mariana del Valle, 1656])". Véase también Carrillo (1616), para el monasterio conocido como de las Descalzas Reales. Los poemas preliminares se reducen a dos, el primero es también un soneto de Liñán de Riaza: *Eclipsado tu ingenio con la tierra* que concluye apoteósicamente: *Oh sabia pluma, levantado vuelo, / humana luz pasada, que revives / con rayos sacros de inmortal memoria*; el segundo es el de Cervantes.

118 Blecua (1947, 147) señaló la presencia de Garcilaso: *A despecho y pesar de la ventura*, en *Égloga III* (v. 5).

119 *Virgineo*, como casi todos los diptongos, cuenta solo como tres sílabas (eo y no e-o). Suprimo la tilde.

120 Algunos editores corrigen por *turco;* sin embargo, para V. Gaos (1981, II, 358 y 365) no hay que corregir. Utilizó Cervantes el mismo término en el cap. VIII, v. 391 del *Viaje del Parnaso* en un contexto italianizante y más claro: *So parlar zenoese* [de Génova] *e* tusco [toscano] *anchio.* En este caso, parece un problema de grafía y habría que entender *turco* para que adquiera sentido el término de cierre: *espanto*.

121 Madrid [Francisco Sánchez], 1588; como dicen Schevill-Bonilla (1922, VI, 49-50). Una ed. facsímil en [Barcelona]: Eco, [1968] que suprime el poema cervantino. Hay ejemplares del libro de Díaz en la BNE y en la de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense. Tras un texto dirigido al doctor Valles, Protomédico del rey nuestro señor y médico de su cámara, del propio Francisco Díaz y también un Prólogo al lector, se leen dos sonetos de Lope de Vega dirigidos al autor: *A la inmortalidad os mueve y llama, / un nuevo bien al mundo descubierto* y *Nueva invención, estilo nuevo y raro, / contra un mal que a tantos atropella.* El soneto de Cervantes va al final del libro III y en el índice, ya sin foliar. Añade Gaos (1981, II, 358-359): "Cervantes había elogiado ya al Dr, Francisco Díaz … en el *Canto de Calíope.* El presente *Tratado*, con ser de tema tan poco literario, no sólo llevaba este soneto laudatorio, sino también otro de Lope de Vega. Añadamos que el Dr. Díaz era alcalaíno".

122 Acerca del Dr. Francisco Díaz y de la importancia de su obra, véase la monumental historia de Antonio Hernández Morejón: *Historia bibliográfica de la Medicina española*, tomo III; Madrid, 1843; pág. 221 y siguientes. Astrana Marín (IV, 55 y ss.) piensa que el soneto se escribió en Toledo, con motivo del traslado de las reliquias a esa ciudad de santa Leocadia, pero es mera conjetura.

123 Conocemos un soneto de Francisco Díaz en los preliminares del libro del portugués Duarte Dias: *La Conquista que hizieron los poderosos y Catholicos Reyes Don Fernando y Doña Ysabel, en el Reyno de Granad, compuesta en octava rima*. Madrid: Viuda de Alonso Gómez, 1590, que comienza: *Duarte con razón rico y gozoso / podrás vivuir*… Los poemas encomiásticos los inicia el carmelita fray Pedro de Padilla, Pedro Liñán de Riaza, etc. es decir, el círculo poético de Cervantes. Para noticias biográficas del tratadista Díaz, véase Maganto Pavón (1990), aunque es arriesgado afirmar que el doctor

Díaz haya sido padrino de Rodrigo, el hermano de Cervantes. Egido (2010, 45-67), aunque se basa entre otros en el anterior, publica el soneto para Duarte Días (pág. 48) y señala que en su biblioteca, además de libros de medicina (Vesalio, Falopio, Hipocrates, Galeno…), había retóricas y polianteas, textos de escritores clásicos: Aristóteles, Homero, Virgilio, Ovidio…, pero también de Cervantes, fray Pedro de Padilla (*Romancero.* Madrid: Francisco Sánchez, 1583), fray Luis de Granada, etc. Quizá la opinión más disparatada sobre este soneto cervantino la mantenga A. L. Martin (1991, cap. IV, *Cervantes's burlesque sonnets independent of Don Quijote*.

124 Rivers (1991, 253): "Estas *arenas,* como la *piedra* del v. 9, son los cálculos que se forman en la vejiga o los riñones".

125 Egido (2010, 62) detecta la presencia de Horacio (*Exegi monumentum aere perennius*).

126 *Darate el cielo palma, el suelo hiedra*: Egido (2010, 62): "[…] la palma y la hiedra […] se engarzan con el lauro del segundo cuarteto y con la ciencia allí referida anudando así conceptualmente los eslabones de la cadena simbólica vegetal con la mineral […, ya en Garcilaso]".

127 *Ambas ciencias*: Gaos (1981, II, 359): "Francisco Díaz, además de Doctor en Medicina, lo era en Filosofía por la Universidad de Alcalá".

128 Fueron publicadas por D. Manuel Serrano y Sanz, en el *Homenaje a Menéndez y Pelayo* (Madrid, 1899) ["Dos canciones inéditas de Cervantes", en *Homenaje a Menéndez Pelayo en el año vigésimo de su profesorado.* Pról. Juan Valera. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1899, I, págs. 413-427]. Nótese que, en el manuscrito, la atribución «De Miguel de Zeruantes Saauedra» es de distinta mano, y también de otra tinta, más moderna, que la del resto de la composición. El final se parece bastante al de la canción de Góngora «Levanta, España, tu famosa diestra»". La crítica destaca los "versos dignos", el "solemne empaque" o cómo esta primera es "una de las composiciones más dignas" de Cervantes.

129 Lapesa (1971, 244 y 247), quizá basada en opiniones de A.

Castro (1974, 85 con que ejemplifica la incapacidad o "ímpetu" del rey).

130 *Fama*: Covarrubias: '[…] Los antiguos pintaron la fama en forma de donzella, que va bolando por los aires con las alas tendidas y una trompeta con que va tañendo'.

131 Frente a los orientales o turcos, los occidentales son los ingleses.

132 Rivers (1991, 255): "De este verbo *dicendi* depende discurso directo e indirecto en los siguientes versos de la estrofa".

133 'Fija'.

134 Schevill-Bonilla (1922, VI, 53): "Alejandro Farnesio, duque de Parma, y D. Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina Sidonia (que mandaba la Armada)". Igual en Gaos (1981, II, 362), aunque añade que Farnesio era hijo de Margarita de Austria.

135 El general Pérez de Guzmán.

136 Schevill-Bonilla (1922, VI, 53): "Alusión a la hazaña de D. Alonso Pérez de Guzmán *el Bueno* en el sitio de Tarifa (1294)".

137 El general Farnesio, descendiente directo de la casa de Austria.

138 Ha de leerse con la vieja fórmula etimológica (*distes*), puesto que rima con "*tristes*". Cervantes parece haber utilizado ambas terminaciones.

139 Herrero García (2014, 124): "es un tejido de los fundamentales por su armadura. en la sarga los hilos y la trama se cruzan en un punto que retrocede sucesiva y regularmente a cada golpe de trama, formando una superficie aparentemente rayada en sentido diagonal. Hay sarga de seda y lana". En este verso la referencia es a la de lana por la voz que precede: *tosca*.

140 *Puertas abrir*: alusión al templo romano de Jano, Covarrubias: '[…] Este templo estaba abierto en el tiempo que el pueblo romano tenía guerra contra algunas gentes, y se cerraba cuando tenía paz con todos […]'.

141 *Herror*: así en el primer editor, Serrano y Sanz (1899, I, 422). Sin embargo, Gaos (1981, II, 363), que no anota, sustituye por *terror*. Podría pensarse en *yerro*, en la voz *errar*.

142 *Rodillas por el suelo y un cordero*: Serrano y Sanz (1899, I, 422): "Así está en el Ms. este verso, estropeado, sin duda alguna, por el copista". Felipe II es el modelo de príncipe cristiano, de ahí la referencia al rey David bíblico que reunía la doble condición de soberano poderoso y religioso y la del Cordero-Jesucristo. Y más adelante, v. 125, al *arca* y a las doce tribus de Israel, v. 128: *doce descalzos ángeles mortales*.

143 *Mejor que aquella quisier[a haber hecho]*: el ms. lee sólo *mejor que aquella quisier*…, ya lo señaló Serrano y Sanz (1899, I, 423). En la misma línea, anotan Schevill-Bonilla (1922, VI, 55): "Así el manuscrito; pero el verso debe aconsonantar con *trecho*". Gaos (1981, II, 363), que no completa el verso, anota: "En el texto falta la terminación, que debía aconsonantar con *pecho* y *trecho*. En todo el pasaje hay indudables errores de copia". Rivers (1991, 258): "Aquí el manuscrito está defectuoso. Parece que se alude al arca del testimonio que se ve entre ángeles en *Apocalipsis* 11". Se trataría de 11, 19: "Y se abrió el Santuario de Dios en el cielo, y apareció el arca de su alianza en el Santuario, y se produjeron relámpagos, y fragor, y truenos, y temblor de tierra y fuerte granizada".

144 *Pasan del mismo cielo los umbrales*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 55): "Difícil de interpretar es este paso… Gaos (1981, II, 363): "No se sabe bien a qué puede aludir aquí Cervantes […]".

145 Schevill-Bonilla (1922, VI, 55): "Así el manuscrito. Tal vez deba leerse «en»". Gaos (1981, II, 364) propone: "Quizá fuera mejor leer: *el nombre de canción en profecía*. Como recuerdan Schevill-Bonilla, el final de esta Canción se parece bastante al de la de Góngora, *Levanta, España, tu famosa diestra*…".

146 *Vedijas*: Covarrubias: 'Un pedaço de lana apeñuscado, *a vellendo*, porque […] antes que se hallase el modo de esquilar, arrancavan a las ovejas el vellón a vedijas […]'.

147 El esquema métrico es similar al anterior: ABCABCCdE, aunque la *commiato* es: JKKJLL.

148 *Calva ocasión*: Covarrubias: 'Una de las deidades que fingieron los gentiles. Pintávanla de muchas maneras, y particularmente en figura de doncella con solo un velo, con alas en los talones y las puntas de los pies sobre una rueda volúbil, con un copete de cabellos que le caían encima del rostro y todo lo demás de la cabeça sin ningún cabello; dando a entender que si, ofrecida la ocasión, no le echamos mano de los cabellos con la buena diligencia, se nos passa en un momento, sin que más se nos buelva a ofrecer. Esta invención fue de Phydias, grande estatuario […]'.

149 Covarrubias: 'Un pedaço de lana apeñuscado, *a vellendo*, porque […] antes que se hallase el modo de esquilar, arrancavan a las ovejas el vellón a vedijas […]'. La dilogía de *león* –animal-rey– en función reparadora de la ofensa.

150 *Revuelve*: Gaos (1981, II, 365): "se revuelve".

151 *Vuelve / por*: Gaos (1981, II, 365): "salir en defensa de".

152 *Indignado*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 57): "El manuscrito: *indigerado*".

153 *Tusco*: vale *toscano*, V. Gaos (1981, II, 365) insiste en que no hay que corregir por *turco.*Véase la anotación al soneto en alabanza de Padilla y sus *Grandezas y excelencias de la Virgen*.

154 *Cuartana*: Covarrubias :'Calentura que responde al cuarto día […] que suele causarse del humor melancólico. Cuartanario, el enfermo de cuartanas. Proverbio: «Por cuartana nunca se tañó campana»'

155 *Segundo en nombre y hombre sin segundo*: Gaos (1981, II, 366): "Comp. *La Numancia*, Jornada I: *el segundo Felipo sin segundo*". Es una antanaclasis.

156 *Don Diego*: Gaos (1981, II, 366): "Don Diego Fernández de Córdoba († 1598), caballero de Calatrava, Comendador de Castilla y primer caballerizo de Felipe II, con quien le unió gran amistad. Estuvo en la jornada de San Quintín. El hijo de don Diego, a quien aquí se alude, don Felipe, ahijado del rey, participó en la jornada de las Islas Terceras y en la de la Invencible (*sic*), en la que murió". Es

lo que anotan, resumido, Schevill-Bonilla más abajo.

157 Schevill-Bonilla (1922, VI, 59): "Trátase de D. Diego Fernández de Córdoba, Caballero de Calatrava, primer caballerizo de Felipe II, Comendador mayor de Castilla, etc., etc. Nació en Baena, en el palacio de los condes de Cabra, y murió en 1 de octubre de 1598. Estuvo en la jornada de San Quintín. (Véase F[rancisco]. Fernández de Béthencourt: *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía española, Casa Real y Grandes de España*; VI; Madrid [Enrique Teodoro-Jaime Ratés, 1897-1920, 10 vols.], 1905; cap. VII.). Fue grande amigo de Felipe II, y de él cuenta anécdotas Porreño (*Dichos y hechos de… Phelipe Segundo*; edición de Madrid, 1748; pág. 331. El hijo de Diego, a quien alude Cervantes, fue Felipe Fernández de Córdoba y Lasso de Castilla, ahijado de Felipe II. Estuvo en la jornada de las islas Terceras y murió en la de la Invencible, el año 1588, «de una bala perdida que le quitó la cabeza».

158 *Espera*: verso estropeado. Ya lo había advertido Serrano y Sanz (1899, i, 425): "[…] En este verso falta una palabra para completar el número de sílabas que le corresponden". De acuerdo con Schevill-Bonilla (1922, VI, 60): "El manuscrito: *espira*". Gaos (1981, II, 367) conjetura: "*gran capitán de Dios, espira.* Sigo a Schevill-Bonilla, enmendando *espera*, y repitiéndolo para completar el verso, por entender que lo más probable es que el verbo estuviese repetido en el original (*sic*)".

159 *Alza los brazos, pues, Moisés cristiano*: aunque se *cristianiza* este Moisés-Felipe II, se tiene en cuenta el libro bíblico *Éxodo*, XVII, cuando en el desierto de Sin se desarrolla la batalla de los israelíes contra los amalecitas y mientras Moisés mantenía los brazos alzados ganaban los elegidos, (versículos 8-16).

160 Nótese la rima etimológica, que ya estaba empezando a desaparecer, en *stes*, y en rima con "tristes".

161 *Scila y Caribdis*: es tópico áureo para el peligro del canal o estrecho que conformaban. Aparece ya en la Odisea; Circe advierte a Odiseo en el canto XII para que navegue más cerca de Escila que de Caribdis, ya que mientras Escila, con seis cabezas, devoraría a seis de sus hombres –como ocurrió–, su contraria succionaría su barco entero.

162 *Montes de diamante*: así editó, *diamante* en singular, Serrano y Sanz (1899, I, 426). Explica Gaos (1981, II, 368): "el texto *diamantes*, errata (que estropea la consonancia) comprensible por atracción mecánica del plural *montes*".

163 *La planta / que al cielo con la carga se levanta*: desde Alciato (emblema 36) la simbología está bien establecida, así en Arellano (1998, 209) –que cita estos versos-: "una alusión a la «planta / que al cielo con la carga se levanta» (117-18) como expresión de los bríos españoles, que con las adversidades se crecen. La comparación no se entenderá sin referirse a una de las características de la palma, la de resurgir contra el peso, según consignan con frecuencia los libros de emblemas: véase el de Taurellus «Sursum defexa recurret» *(Emblemata physico ethica*, en Henkel-Schone, col. 196) o el más conocido de Alciato (emblema 36): «la palmera aguanta el peso y se levanta en arco y cuanto más se la presiona más levanta la carga»".

164 *Se hará un alcance que le alcance y mate*: Covarrubias: '… Alcançar a uno […] es concluirle sin que tenga réplica […]. Ir en seguimiento del enemigo […]'.

165Con la signatura I-E. 49. Al fol. 94 recto de este manuscrito, figura el «Romançe a una cueua muy escura, por Miguel de Ceruantes». Véase E. Mele y A. Bonilla: *El Cancionero de Mathias Duque de Estrada*; Madrid, 1902 (de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*). La primera edición, que sepamos, es la publicada en la *Flor de varios y nuevos romances: Primera y segunda parte: Ahora nuevamente recopilados y puestos por orden por Andres de Villalta, natural de Valencia: Añadiose aora nuevamente la terçera parte por Felipe Mey…* Valencia, Miguel Prados, 1593. Es texto incorrectísimo; pero tiene variantes de gran interés. Sd publicó el también, anónimo, en el *Romancero general* de Madrid, 1600, en el de 1604, y en otros sucesivos. Seguimos el texto de 1600, que, evidentemente, es mucho más correcto que el de 1593; pero es de notar en este el verso: «Vn pastor contaua a Lauso», preferible, sin duda, al de: «Y vn pastor cantaua al vso», de 1600, y nueva confirmación de la autenticidad del romance.
En el *Catálogo* de los manuscritos de Gayangos, que hoy pertenecen a la BNE, formado por Pedro Roca, al núm. 714, se atribuye a

Cervantes cierto soneto, que comienza: «De los bastardos, mal nacidos celos»; el soneto lleva por título: «A los celos, de Miguel de Cervantes»; pero luego añade: «del dicho»; y claro está que el *dicho* es el autor de la composición precedente: el marqués de Alanquer, y no Cervantes. Citaba en la introducción que en el *Viaje del Parnaso*, cap. IV, vv. 40-41 se lee: *Yo he compuesto romances infinitos, / y el de los celos es aquel que estimo*. *recopilados.* Empieza el romance en la parte añadida, con una grosera errata: "Hazia donde el sol se pone…" en vez de *yace*. Mientras que Herrero García, en la edición citada, (1983, 632-633): "Dice González Palencia en su edición del *Romancero general* ([Madrid: CSIC, 1947, 2 vols.], I, pág. XLI): «Mucho tiempo se estuvo sin saber cuál era este romance que Cervantes llamaba *el de los Celos*. Gallardo, el famoso bibliógrafo del siglo XIX, fue el primero que logró identificarlo, de modo muy ingenioso. Su argumentación se guardaba inédita en el ejemplar que poseyó del *Romancero general* de 1604, y que hoy se conserva en la BNE (Usoz-897), la exhumo ahora por vez primera, con ocasión de editar completo el *Romancero general* en la colección *Clás. Españoles* del CSIC». Dice Gallardo que «en el *Romancero* hay dos romances de los Celos (creo que hay más), que son los que principian *Funestos y altos cipreses* (f. 93) y *Yace donde el sol se pone* (f. 213). Y, como el propio Cervantes declara en otro pasaje del *Viaje* que el de los cipreses es de Medinilla (II, 199-201): "Es Medinilla el que la vez primera / cantó el romance de la tumba escura / entre cipreses puestos en hilera", (IV, 40-41), el otro sería de Cervantes. Y que lo sea, lo evidencia el nombre de *Filena*, a cuyo propósito dice el mismo (*ibidem*, terceto cuarto): "También al par que Filis mi filena…"; es decir, así como Lope de Vega (Belardo) ha hecho célebre a su dama en sus romances pastoriles […], así yo en mi romance he hecho famosa a mi amada bajo el nombre pastoril de *Filena*. En este *Romancero* se lee *Silena*, que es una de sus muchas erratas […]». (Sobre el error de Gallardo, tomando a Silena por errata, vide más adelante nota al verso 51). En 1899 el profesor Teza, sin conocer esta atribución de Gallardo, dio noticia de un manuscrito de la BN de Nápoles, en el que bajo el título de *Romance a una cueva muy escura por Miguel de Cervantes*, se contiene un *Romance de los Celos*, que indudablemente es el aludido por Cervantes en su *Viaje*. […]". Aunque Domínguez Caparrós (2002, 59) establece como rima *as, ea*. Los versos pares mantienen la asonancia *é-a*.

166 ‘Entrada’.

167 Schevill-Bonilla (1922, VI, 63): “El texto: *cantaua al vso*”. Gaos (1981, II, 370): “la ed. de 1600: *cantaba al uso.* Pero, *contaba a Lauso,* en la ed. de 1593. Recuérdese que, en *La Galatea, Lauso y Silena*, citada después en este romance, encubren probablemente al propio Cervantes y a su amada”.

168 *La piedra escrita, amarilla*: el color amarillo es emblemático: es «contrario de la esperanza por el mismo respecto cuando esto que es verde se marchita y seca» (Horozco, 1589, libro I, fol. 101 r.)

169 *Silena*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 63): “Nótese que *Silena* es, en *La Galatea*, el nombre de la pastora amada de *Lauso*, el cual, según acertada conjetura de José María Asensio, es el propio Cervantes. Adolfo de Castro, en su libro *Varias obras inéditas de Cervantes* (Madrid [A. de Carlos e Hijo, Editores], 1874), publicó, tomándolo de un manuscrito de la Biblioteca Colombina, cierto bellísimo *Diálogo entre Sillenia y Selanio, sobre la vida del campo*, que diputó a cierra ojos [*sic*] por cervantino. Si lo fuese (cosa que, en verdad, no puede asegurarse), quizá podría sospecharse que formó parte de *Las Semanas del Jardín*”. La ficha completa de A. de Castro: *Varias obras inéditas de Cervantes sacadas de códices de la Biblioteca Colombina, con nuevas ilustraciones sobre la vida del autor y el Quijote.* Madrid: A. de Carlos e Hijo, Editores, 1874. [Ahora en http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000192276&page=1].

170 La glosa pertenece al Certamen II. Véase nuestro trabajo (1984, 9-41). Se publicaron en la Relación, Zaragoza, Lorenço de Robles, 1595, por Jerónimo Martel, 390 y 391 (Schevill-Bonilla (1922, VI, 69). Es libro muy raro, del que solo se conocen dos ejemplares, en el British Museum, y en la Hispanic Society de New York. Para “Jacinto”, véase Covarrubias, que termina aludiendo a los “siete santos mártires”, además de a San Jacinto, de los dominicos, que era de la alta nobleza polaca. En Roma coincidió con santo Domingo de Guzmán y vistió el hábito de la orden de Predicadores. Evangelizó distintos territorios: Cracovia, Bohemia, Moravia… y extendió su predicación por toda Polonia, Dacia, Suecia, Rusia… San Jacinto fue el santo nacional polaco por excelencia y se le considera un santo milagrero. Schevill-Bonilla (1922, VI, 69): “Consta esta *glosa* a las págs. 234-236 de la *Relacion de la fiesta qve*

se ha hecho en el convento de Santo Domingo de la Ciudad de Çaragoça a la Canonizacion de San Hyacinto (Çaragoça [Lorenço de Robles], 1595), por Jerónimo Martel…" con alusión directa a que Cervantes se llevó el primer premio.

171 El tafetán era un tejido de seda muy apreciado, se utilizaba para confeccionar la ropa de verano entre la gente rica, lo decía Lope de Vega, por ejemplo, en *La paloma de Toledo.* Para las pragmáticas, modo de confección, precios, etc., véase M. Herrero García (2014, 114-121).

172 H. Janner (1943, 196) afirma: "La glosa, […] a comienzos del siglo XVI pierde su nexo con la declinante cultura cortesana […]. La glosa de una poesía significa una mediación filosófica y religiosa y –como última finalidad– la edificación del lector de la glosa". Y todavía añadía sobre las fases de esta composición (1943, 204): "[…] fue una poesía de amor en los cancioneros cortesanos, una poesía didáctica de fondo filosófico y religioso en la primera mitad del siglo XVI, y después de 1560, un poema histórico". La glosa a san Jacinto de Cervantes pertenecería al segundo momento, pero estaría muy alejada de las fechas proporcionadas por el crítico.

173 Véase nuestro trabajo (1984, 9-41). Una cierta tradición crítica ignora la glosa: Lewis de Galanes, Blecua, G. Diego, E. Florit… Sí la cita Rojas para señalar el reconocimiento de Cervantes como poeta entre sus amigos o Givanel y Fernández de Navarrete, que simplemente la desdeñan; algo parecido señala Astrana Marín (v, 1953, 152) que apunta para el poema un "devaneo poético" o que la glosa es "un poco flojita", etc. Gaos (1981, II, 373) prácticamente repite los datos anteriores, pero se basa en la ed. de Givanel.

174 *Mina*: Covarrubias: '[…] la cueva que se hace debajo de tierra, o para traer por ella el agua […]', en este caso la *luz*.

175 En los fols. 177-8. El título dice *Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escribe la jornada de las islas de los Açores*, por el licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, Auditor general del armada» (Madrid: Luis Sánchez, 1596). Schevill-Bonilla (1922, VI, 70-71). Al final del impreso, el propio Mosquera de Figueroa inserta un extenso elogio en prosa al retrato del marqués de Santa Cruz (fols. 152r-168v). Se ha vinculado a Cervantes con

Cristóbal Mosquera de Figueroa en *Paradojas. Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, por un romance burlesco y escatológico en doce coplas dedicado a las almorranas: *Son, señor, las almorranas / de tan grande autoridad / que en el propio culiseo / tiene su asiento y lugar,* véase la ed. de Núñez Rivera (2010, 106-108); es un texto manuscrito para Academias.

176 El licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, que ya aparecía alabado por Cervantes en el *Canto de Calíope*.

177 Don Álvaro de Bazán, primer marqués de Santa Cruz de Mudela, había nacido en Granada el 12 de diciembre de 1526, murió el 9 de febrero de 1588. Tomó parte esencial en la batalla de Lepanto; logró la conquista de las Azores. Véase Ángel de Altolaguirre y Duvale: *Don Álvaro de Bazán*; Madrid, 1888, también on line y reeditado en Madrid, Editora Nacional, 1971. Véase también Baltasar del Hierro, *Libro y primera parte de los victoriosos hechos del muy valeroso cauallero don Aluaro de Baçan, señor de las villas del Viso y Sancta Cruz*. ([Granada: René Rabut, 1561; y New York: De Vinne Press, 1903].

178 Homero y Dante, a pesar de Sáez (2016, 17), que identifica "toscano" con Virgilio-, que era de Mantua, no de Florencia.

179 El poema se publicó por primera vez por Juan Antonio Pellicer y Saforcada (1778, 160 y 161); y lo reimprimió en su *Vida de Cervantes Saavedra*. Madrid: Gabriel de Sancha, (1800, 45-46), de donde procede la cita. Schevill-Bonilla (1922, VI, 72) lo reimprimió. Al parecer estaba en algún manuscrito de la Biblioteca Real (luego en la BNE), que no ha aparecido. Más preocupante son afirmaciones como las de A. Castro en su artículo para la *Revista de Occidente* (1967, 18) donde se lee que Cervantes no publicó el soneto por *recelo.* El suceso histórico se puede leer en fray Pedro de Abreu: *Historia del saqueo de Cádiz por los ingleses en 1596…, religioso de la Orden de San Francisco.* Ed. Manuel Bustos Rodríguez. Cádiz: Univ., 1996. Mata Induráin (1999, 148-149) analiza el soneto y lo edita, pero sin grandes variaciones de las ediciones al uso.

180 *Cofradías*: son hermandades, según Covarrubias: '… comúnmente se entiende de los que tienen hermandad en alguna obra pía y religiosa…' En *germanía*, el término *cofrade* o *cofradía*:

'junta de ladrones o rufianes' y en este sentido se había utilizado en la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo.* José Luis Alonso Hernández (1977) aporta varias significaciones en expresiones como *cofrade de disciplina*: 'rufián sacado a la vergüenza pública y azotado'; *cofrade de luz*: 'rufián sacado a la vergüenza pública, pero sin azotar'; *cofrade de pala*: 'ayudante del ladrón, al que oculta mientras roba'; *cofrade de sangre*: 'rufián con hechos de sangre probados' (sobre *penitente de sangre*); *cofrade del estafan*: 'estafador' y *cofrade del trago*: 'borracho'. Por tanto, además de la paronomasia *cofradías-compañías,* parece que el sentido religioso se desvanece por esa asociación no de soldados y sí de maleantes o rufianes.

181Nombra a los soldados; el mismo Cervantes en *La gran sultana*, en un parlamento de Madrigal (jorn. I): *Cuatro soldados bravos os esperan / y son gente de pluma y bien nacidos.* Era lugar común.

182 *Golías*: ya en *Don Quijote* (I, Pról.) se había advertido cuando el amigo recomienda entre otras cosas para los preliminares y el libro: "[…] si nombráis algún gigante en vuestro libro, hacelde que sea el gigante Golías, y con solo esto, que os costará casi nada, tenéis una grande anotación, pues podéis poner: El gigante Golías, o Goliat, fue un filisteo […]", etc.

183 Mata Induráin (1999, 161) anota la anfibología de la expresión *sin ningún recelo* entre comas: "[…] hace referencia tanto al Conde de Essex (se va *sin ningún recelo* porque nadie le ha inquietado durante los días de la ocupación de Cádiz) como al Duque de Medina Sidonia (quien, tras su tardanza, puede entrar en la ciudad *sin ningún recelo* de topar con el enemigo y tener que luchar)".

184El problema métrico o estrófico, menor en gran medida, no está resuelto, por ejemplo, Díaz Rengifo en *Arte poética española* [1592] mantiene como *Copla real* la que se compone de dos redondillas de cinco versos (1977, 24). Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* [1602] en el apartado *Las coplas que se hacen del verso redondillo* (1997, 190-192): "De cinco de estos versos se hacen las quintillas y pueden llevar las consonancias terciadas […, es decir alternas]" (pág. 191). T. Navarro Tomás (1972, 127-128): "Debió formarse sobre la redondilla por simple adición de un verso", señala que Rengifo [1592] definió la redondilla de cinco versos. R. Baehr (1970, 265) equivocadamente dice que el nombre de quintilla

apareció por primera vez en las *Tablas poéticas* [1617] de Cascales. Quizá la solución esté en el artículo de D. C. Clarke (1933, 288-295) quien tras afirmar ser un "producto entera y genuinamente castellano" (pág. 288), resuelve el problema señalando que probablemente pueda considerarse la quintilla como elemento métrico independiente "pero nunca [se hallan quintillas] independientes, sino combinadas en estrofas de nueve o diez versos generalmente, y a veces en otras" (pág. 289). Incluso F. Rodríguez Marín (1947, 353) cuando se refiere a esta composición que se prendió al túmulo "prendidas con sendos alfileres como era costumbre, había escrito unas hermosas coplas reales".

185Lo recogió el licenciado Francisco Gerónimo Collado en *Descripción del túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla a la muerte del rey Don Felipe Segundo* (1610 o 1611, editado en Sevilla: Geofrín, 1869). La obra de Collado se conserva manuscrita en la Biblioteca Colombina de Sevilla (manuscrito, estante B-4.ª-446-11. En 4.º, 337 hojas). Reeditada en Francisco Gerónimo Collado: *Descripción del túmulo de Felipe II*. Presentación de Vicente Lleó Cañal. Sevilla: Ayuntamiento, 2005. La primera edición de las quintillas fue la de José M.ª Asensio en *El Museo Universal*, de 18 de julio de 1868. La fortuna crítica de este poema ha sido parca: lo ignoran Rojas, Blecua-Claube, G. Diego, E. Florit… G[onzalez] de Amezúa y Mayo (1956, I, 59-60) repara en su importancia biográfica puesto que encarece al rey por sus virtudes "con un rasgo más de su carácter [el de Cervantes] realmente original". Rivers (1973, 131-132) subraya el hecho de ser "versos de encargo, dirigidos sin entusiasmo al gran rey prudente […]. No faltan aquí asomos de realismo crítico, atenuados por la forzosa alabanza fúnebre". A. Sánchez (1974, 11): "[…] tono oficioso y ditirámbico, aunque no falte la acertada alusión a sus costosas misiones bélicas: *quedar las arcas vacías*". Mientras que A. Castro (1967, 294-298) considera el poema "irónico", lo sigue sin cuestionar F. Ayala (1974, 185-200). Un análisis contrario e histórico en nuestro trabajo (1984, 9-41).

186 Además de la posible presencia de Mateo, VI, 19: "No acumuléis tesoros en la tierra […]. Atesorad tesoros en el cielo"; A. Castro (1967, 294-295), incluso con la cita que incorpora de Lope de Vega en su epitafio sobre Felipe II: "Aquí en breve tierra yace, /

si es tierra quien alma fue, / un rey en quien no se ve / lo que la tierra deshace. / Fue tan alto su vivir, / que sola el alma vivía, / pues aún cuerpo no tenía / cuando acabó de morir." A pesar de las concomitancias con Cervantes, Castro observa las diferencias con el primer epitafio (1569), el dirigido a Espinosa, en que el rey aparecía como *firme basa* del *alto firmamento,* mientras que ahora (1598) "deja arruinado al país por haber escondido sus tesoros *en el cielo.* No vamos a sutilizar sobre las intenciones de Cervantes, porque ello pudiera llevarnos lejos y fuera de rumbo […]", e inmediatamente propone su lectura desde el *Voto a Dios*, concluye: "la impresión es de hallarnos ante apariencias tras las cuales no se encontraba lo esperado en 1569. Esto, por lo menos, es lícito pensarlo". F. Ayala (1974, 190) desarrolla mínimamente el argumento sobre la ironía de A. Castro, tras el *ubi sunt, la ironía, pìensa, se carga …"Propone [Cervantes] el adjetivo pacífico [que] niega y destruye al sustantivo Marte, en lugar de calificarlo (pacífico Marte es una paradoja casi chistosa) al mismo tiempo que destila ironía sobre el otro adjetivo, nuevo que le había precedido, convirtiendo al nuevo Marte en un Marte de nueva catadura, es decir, pacífico." El problema de Cervantes, ya apuntado, es que tenía como modelo la Elegía i, de Garcilaso y la glorificación de Felipe II no podía ser la de un héroe militar; por lo que reformula* la condición de héroe: vence no en la guerra, sino desde el *sosiego* en la mayoría de las empresas que se impone.

187 *Perlas finas*: quizá una referencia al evangelista Mateo (XIII, 45-46): "El Reino de los Cielos se parece también a un negociante que se dedicaba a buscar perlas finas; y al encontrar una de gran valor, fue a vender todo lo que tenía y la compró".

188 "Cita", 'escita', como ya he anotado.

189 Schevill-Bonilla (1922, VI, 77): "Así el texto; pero tal vez deba leerse «Aqueo». Es alusión a la batalla de Lepanto".

190 `cosa mínima´.

191 En nuestro trabajo de 1984, señalábamos la presencia del *Evangelio de Mateo* sobre los *verdaderos tesoros* (VI, 19-20): *No acumulen tesoros en la tierra, donde la polilla y la herrumbre los consumen, y los ladrones perforan las paredes y los roban.* Y, sobre

todo, *Acumulen, en cambio, tesoros en el cielo, donde no hay polilla ni herrumbre que los consuma, ni ladrones que perforen y roben*.

192 Ahora con presentación de Antonio Domínguez Ortiz… María Fabie y Escudero. Sevilla: Ayuntamiento, 1993. (Clás. Sevillanos, 3).

193"Apéndice VII. Voto a Dios que me espanta esta grandeza…", en M. de Cervantes Saavedra: *Viaje del Parnaso*. Madrid: C. Bermejo, 1935, págs. 513-527. Y en "Una joyita de Cervantes", en F. Rodríguez Marín: *Chilindrinas. Cuentos, artículos y otras bagatelas*. Sevilla: Establ. Tipogr. de *El Progreso*, 1905, págs. 213-224 [pero fechado en Sevilla, 4 de mayo de 1905]. También en F. Rodríguez Marín: *Estudios cervantinos*. Madrid: Atlas, 1947, págs. 351-363, donde alcanza su redacción definitiva. Pero, además, en su edición del *Viaje del Parnaso*. (Madrid: C. Bermejo, 1935) incluyó un "Apéndice VII. *Voto a Dios que me espanta esta grandeza…*", págs. 513-527.

194 Y el trabajo "Cervantes en un soneto, o el prodigio de la mirada marginal", en *Cuatro siglos os contemplan. Cervantes y el Quijote*. Madrid: Eneida, 2006, págs. 61-78. El artículo de Lara no tiene especial interés; además de desconocer bibliografía, se recogen afirmaciones sorprendentemente ahistóricas. Jauralde Pou aporta un nuevo ms. 17567, que califica de "excepcionalmente valioso" (pág. 12) con el soneto que se inicia: *Vive Dios que me espanta esta grandeza…* en "Noticia de nuevos textos y documentos áureos", *Voz y Letra*, núm. 20, 1 (2009), 11-22. Es un ms. facticio que se inicia con un *Tratado del Alborayque* (impreso ¿de 1500?), contra los judíos conversos; sigue *La vida de la condesa Matilde de Canosa*, que Ambrosio de Morales escribe y dedica (1588) a García de Loaysa, el *limosnero mayor*; el soneto cervantino (fol. 64); y termina con un tratado sobre virtudes de mujeres. que se encabeza con *Soneto Al tumulo del Rey NS^{er} que hizo esta ciudad de Sevilla*. A pesar del supuesto valor filológico del artículo de Cajero Vázquez (2012, 33-38), desconoce bibliografía que invalida su edición y variantes. De una manera general, todos los críticos que han tratado a Cervantes como poeta hacen referencias, más o menos extensas sobre el texto, hasta el punto de considerar que el escritor sólo era un poeta burlesco-irónico precisamente por este soneto y rechazaban el resto de su producción poética.

195 La expresión es de Jacques Lezra (1990, 170): “Tasadas con doble cuño, con doble valor, la materia del soneto *Al túmulo* y la materia del monumento se balancean, como las palabras del soldado, en un horizonte casi impensable, donde el plasmarse del fetiche en el cuerpo trascendente del rey se dobla y se desdobla deshaciéndose en el placer –el gozo, el gozar– del fetiche como tal”.

196 Senabre en 1994 relaciona ese final: *fuese, y no hubo nada*, con Góngora y su *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*, el cierre del soneto *Mientras por competir con tu cabello*.

197 Como anota Fernando Bouza: “Servidumbres… (2000, 166-167), las *cosas de gusto* del rey Felipe II se reducían, según el Marqués de Velada, Gómez Dávila, en “caza, trazas y jardines” y en 1590 recuerda cómo dedicaba sus ya escasas o mermadas fuerzas, lo que Lipsio llamaba *la edad cascada, la salud no mui entera*, a *cosas de trazas*, como la colocación en la basílica de El Escorial del “crucifijo de bronce grandísimo al fin del retablo y por remate”, cuyas pruebas –en una escena patéticamente cómica– duraron seis días y el rey tuvo que “subir y bajar más de dos mil veces”.

198 Gaos (1981, II, 376-377) resume las valoraciones críticas desde el propio Cervantes a Cernuda e incluye a Rojas y Valbuena Prat. Da la versión de Schevill-Bonilla, es decir, la de Josef Alfay. Solís de los Santos (2004, 237-261) realiza una edición filológica del texto, aunque previamente resume la historia del texto, sintetiza: “Este estudio arranca de un planteamiento sobre la razón y validez de las variantes en las versiones *vulgatae* del soneto. Tras confrontarlas con todas las inéditas, y sopesar y elegir las variantes, me he tomado la libertad de presentar un texto regularizado y modernizado […]” (pág. 253). No analiza o utiliza la hermenéutica para el texto. Allí mismo, por tanto, un esfuerzo filológico por *depurar* variantes en Solís de los Santos. Los estudios más importantes sobre el soneto son, además del opúsculo de Rodríguez Marín: *Una joyita de Cervantes*, ya citado; el de F. G[onzález] O[lmedo]: “Soneto famoso de Cervantes al túmulo de Felipe II”, en *El Amadís y el Quijote*. Madrid: Gráficas Valera, 1947, págs. 149-175; también el trabajo de Francisco Ayala: “El túmulo” que apareció por primera vez en *Cuadernos Americanos*, CXXIX (julio-agosto, 1963) y en F. Ayala: *Realidad y ensueño*. Madrid: Gredos, 1963, págs. 42-56. (Campo

Abierto, 9); también en F. Ayala: *Cervantes y Quevedo* (1974, 185-200); en *Las plumas del fénix. Estudios de literatura española* (1989, 223-234) y en *La invención del Quijote. Indagaciones e invenciones cervantinas* (2005, 166-181); el ensayo de S. B. Vranich: "El *Voto a Dios* de Cervantes", ya citado; y más recientemente: Adrienne Laskier Martín: *Cervantes and the Burlesque Sonnet* (1991, 51-55 y 102-114); y, muy especialmente, Jacques Lezra: "La economía política del alma: el *Soneto al túmulo de Felipe II", en En un lugar de La Mancha: Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán* (1999, 149-178). También Montero Reguera (diciembre 2013, 171-186); con menor interés Cajero Vázquez (2012, 33-38); D'Onofrio (enero-diciembre 2014, 161-178); Bravo Ramón (2016, 55-68).

199 *Voto a Dios*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 73) anotan todas las variantes de los manuscritos que han manejado, aquí, por ejemplo, *Vive Dios*, como S, es decir, Salvá. En Jauralde (2009, 12, todas las citas en la misma página), el ms. "temprano" de la BNE, 17567, también lee *Vive Dios.* Gaos (1981, II, 377): "juramento que solía atenuarse eufemísticamente con *¡Voto a tal!* Covarrubias en la entrada *Boto*: 'Un juramento ay usado entre gente inconsiderada y fanfarrona de voto a Dios, sin advertir qué es lo que dizen, ni lo que votan'. El obispo de Coria don Pedro García de Galarza, cumpliendo con la obligación de hacer ordinariamente "general inquisición y solemne visitación" sobre las vidas y costumbres de todos sus súbditos –clérigos y legos– firma o promulga un edicto y cartas generales con fecha 1 de febrero de 1591, en el que, entre los trece grupos de cuestiones que solicitaba, se encontraba una pregunta sobre "los blasfemos, los descreídos y los renegados, por los que «votan a Dios» o a sus santos…", cito por Ángel Rodríguez Sánchez: *Hacerse nadie* (1998, 26); el texto completo de la pregunta novena puede verse en la pág. 153. Hoy resulta evidente la multiplicidad de disposiciones legales sobre la injuria, véase especialmente Marta Madero (1992); más recientemente, Peter Burke reclamaba el estudio *social del lenguaje* para comprender mejor las fuentes orales y escritas a través del conocimiento de sus convenciones lingüísticas (1996, 11-49). Y es que como escribía el jesuita Pedro de Rivadeneira en 1580 al arzobispo de Toledo, don Gaspar de Quiroga, inquisidor general y consejero íntimo del rey, en *todos los estados* ya no hay amor y afición, deseo de gloria y honra de su rey,

al contrario: “ahora… están amargos, desgustados y alterados contra Su Majestad”, la cita en Apéndice III: “Por qué no quisieron los españoles a Felipe II”, en Américo Castro (1983, 1.ª 1948, 613-615). Véase también el ensayo de Fernando Bouza (2000, 141-179).

200 *Espanta*: Covarrubias: ‘Causar horror, miedo o admiración […]’. En este caso, *admira*.

201 Schevill-Bonilla (1922, VI, 73): “R.: «braveza»”. En Jauralde (2009), *grandeza*.

202 *Doblón*: Gaos (1981, II, 377): “moneda de oro equivalente a dos escudos”.

203 *Describidla*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 73): “A.: «escribilla»”. En Solís de los Santos (2004, 255, a partir de aquí todas las citas en la misma página), todas las variantes en la misma página: *escribilla.* En Jauralde (2009), *describilla*.

204 *Porque, ¿a quién no suspende y maravilla*: Schevill-Bonilla (1922, vi, 73): “A.: «a quien no le espanta y maravilla»”. En Jauralde (2009), *suspende*, mostrando la antigüedad del texto, ya que *sorprende* es neologismo (véase E. Varela, en *NBEC*).

205 *Braveza*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 73): “A. y P.: «belleza».- S.: «riqueza».- R.: «grandeza»”. En Solís de los Santos (2004): *braveza.* En Jauralde (2009), *esta riqueza*.

206 Ediciones y manuscritos aportan gran cantidad de variantes, las más fonéticas o gramaticales. Para los estrambotes, véase el Apéndice 1 de esta edición.

207 *Calar el chapeo*: ponerse el sombrero.

208 Suficientemente estudiada, véase sencillamente la última edición *La Dragontea*. Valencia: Pedro Patricio, 1598; ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2012. (*Letras Hispánicas*, 705).

209 Pedro Madrigal, 1602; al folio 348 v. Hay ed. facsímil: *Rimas. Los doscientos sonetos*. Reproducción cuidada y prologada por Felipe B. Pedraza Jiménez. Aranjuez (Madrid): Ara-Iovis, 1984; pero la

princeps: *La Dragontea.* Valencia: Pedro Patricio, 1598.

210 *Helicón*: un tópico. Es el monte consagrado a las musas y a Apolo, cercano al también mítico monte Parnaso. Aunque en este contexto es la fuente, también consagrada a las musas, en el monte del mismo nombre en Beocia.

211 *Cilenio*: es Mercurio, lo había utilizado Cervantes en su *Viaje del Parnaso*, cap. I, vv. 208-209: *Y él a mí dijo: –¡oh sobre humano y sobre / espíritu cilenio levantado!* Cyllene (hoy Zyria) es una montaña del Peloponeso, en los confines de Acaya y de Arcadia. Según la mitología, Hermes (Mercurio) había nacido allí. El adjetivo cilenio se aplica a todo lo referente a Mercurio. En realidad, el término *cilenio* se repite en el *Viaje* en IV, V. 533; VII, v. 172 y VIII, v. 164.

212 El elogio se centra en el libro publicado en 1602, cuyos *frutos*-textos que incorpora son *ángeles* o el poema *La hermosura de Angélica* (1598); *armas* o *La Dragontea* (1598); *santos* o el poema a san Isidro (*El Isidro*, 1598) y *pastores* o *La Arcadia* (prosa pastoril de 1598).

213 Además del artículo de A.L. Marín (1985), que lo edita con arcaísmos, es indudable que la recopilación de F. Pacheco se conservaba en la Houghton Library (de Harvard), de donde lo editó Avalle-Arce (1973, 41, fol. 169). Ya hemos citado los trabajos de Lara Garrido (1999, 111-147); también los de Montero Reguera (2011, 629-637); y su reelaboración (2012, 388-410). Este último no duda y en el trabajo de 2012 sintetiza: “El epitafio se articula en dos partes: una declaración del hecho objetivo (*narratio*), a la que sigue una reflexión ingeniosa con la que se remata el texto (*acumen* o *aprosdóketon*); como es lógico, esta organización bipartita influye de manera decisiva en la elección del esquema estrófico” y, añadimos, para esta estructura el soneto era fundamental.

214 *Pirene*: es otra fuente mítica de Corinto. Aparece como consecuencia de una leyenda: una ninfa hija del dios-rçio Aqueloo o de Ebalo, rey de Laconia. Fue amante de Poseidón con el que tuvo dos hijos. Cuando se enteró de que la diosa Artemisa había matado accidentalmente a su hijo Cencrías, Pirene se deshizo en tal cantidad de lágrimas que con ellas se formó la fuente que lleva su nombre, que estaba dedicada a las musas y en la que bebía el

caballo alado Pegaso cuando Belerofonte lo capturó y amaestró. Su otro hijo, Leques,, dio nombre al puerto de Corinto, *Lechaeum*.

215 Es alusión al tópico del ave Fénix: los rayos del sol encienden el fuego y el pájaro aviva la llama utilizando sus alas hasta consumirse en su totalidad, pero, un nuevo Fénix nace de las cenizas (Ovidio: *Metamorfosis*, XV).

216 *A don Diego de Mendoza y a su fama*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 81). Los datos completos: *Obras del insigne cavallero Don Diego de Mendoza…*, recopiladas por Frey Juan Díaz Hidalgo, del Hábito de San Juan. Madrid: Juan de la Cuesta; véndese en casa de Francisco de Robles, 1610; ahora en la dirección http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000132824&page=1]". Los poemas laudatorios se inician con el soneto cervantino, con otro de Mira de Amescua: *Hijo de aquel espíritu divino*; Antonio Hurtado de Mendoza: *Si el ínclito Conde de Tendilla*; Mariana de Vargas y Valderrama: *Al tronco ilustre de donde ha salido*; un soneto de "un grande de España": *Tú en quien mostró la envidia macilenta*; sigue la dedicatoria de Juan Díaz Hidalgo en prosa y otra prosa *Al lector* en la que se destacan sus obras poéticas serias (*pasiones de su ánimo* […] *verdaderas o imaginadas*), burlescas, aunque es *Poeta en las invenciones, y finalmente puro y limpio en su lenguaje*. Gaos (1981, II, 382): "Recordemos que el gran escritor Diego Hurtado de Mendoza (1505-1575) es uno de los personajes (*Meliso*) de *La Galatea*".

217 *Vive*: así leen la mayoría de los editores, pero Valbuena Prat (1943): *vives*.

218 *Ansias*: Covarrubias: 'La congoja y el apretamiento del corazón […]', en este caso, una consecuencia de los daños de amor.

219 *Los Etnas, los Estigios, los Cocitos*: de nuevo, encadenamiento de tópicos áureos. Gaos (1981, II, 382): "*Etna*, el volcán donde estaban las fraguas de Vulcano. *Estigio*, el río o lago infernal. *Cocito, afluente del Aqueronte y, como este, río infernal*".

220 *Al secretario Gabriel Pérez del Barrio Angulo, Dirección de secretarios…*: de acuerdo con Schevill-Bonilla (1922, VI, 83) son octavillas y añaden: "Figura entre los preliminares del libro *Direccion de Secretarios de Señores, y las materias, cuydados y*

obligaciones qve les tocan, con las virtudes de que se han de preciar, estilo y orden del despacho y expediente… por Gabriel Pérez del Barrio Angulo, Secretario del Marqués de los Vélez… [Alonso Martín de Balboa], 1613. Hubo otra edición, modificada, con el título de *Secretario de Señores, y las materias, cvydados y obligaciones que le tocan, estilo y exercicio del… (Madrid, 1622 [y aun tenemos a la vista otra, impresa también en Madrid el año 1645, con el título de Secretario y Consegero de Señores y Ministros, cuya Aprobación lleva fecha de 1639. En esta última no figura el soneto cervantino. Hay en ella una curiosa «Demostración de la ortografía» fol. 93, interesante para la historia de la fonética. Pérez del Barrio Angulo nació por los años 1557 o 1558. Vivía aún en 1650. Véase a C. Pérez Pastor: Bibliografía Madrileña; III, 448 y 449. Lo que Schevill-Bonilla (1922*, VI, 83) consideraron octavillas, en realidad, una copla de arte menor con treinta y dos octosílabos y rima abba-acca. Se inicia con una canción del propio autor. El primer poema elogioso pertenece a Lope de Vega: *Si a saber las ciencias aspiras*; siguen Vicente Espinel: *Cubre el caliginoso y negro velo*; sigue el poema cervantino (copla de arte menor en octosílabos), Pedro Soto de Rojas: *Seguro Barrios estáis de que en vos viva*; et alii.

221 *Verdad levantada*: 'verdad falsa o falseada'. *Levantada* en Covarrubias significa 'falso testimonio'.

222(1922, VI, 84-87): *A don Diego Rosel y Fuenllana, inventor de nuevos artes*: "Figura en los Preliminares del raro y extravagante libro que luego se cita, de 1613. Dice Lope de Vega, en su novela de *Guzmán el Bravo*, que sin el libro de Rosel «no debria estar ningun hipocondriaco». La edición de Nápoles (1613) puede consultarse en la dirección: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000194225&page=1. Gaos (1981, II, 384) resume las noticias y añade que posiblemente en *Don Quijote* (II, 22), el estrafalario primo del "diestro" licenciado, se basará en Rosel. En realidad, es una hipótesis que sólo mantiene Alan Soons (1970), pero se han esgrimido otras: desde Luque Faxardo a Avellaneda. Ahora, también de Rosel, pueden verse sus *Obras selectas*, ed. y pról. de Alan Soons. [Chapel Hills]: Department of Romance Languages University of North Carolina, [1970].

223 *Parte Primera / de Varias Explicaciones y Transformaciones / las*

quales tractan Terminos Cortesa- / nos Practica Militar, Casos de / Estado en prosa y verso con nueuos Hieroglificos / y algunos puntos / morales. Dirigido à la Magestad del Cristianissimo / Rey de Francia (*Ludovico XIII*). / Compuesto por Don Diego Rosel y Fuenllana, Sargento Mayor en las / partes de España y Gobernador de la Ciudad de Sancta Agata en / las de Italia por su Majestad, natural de Madrid. / Con Licencia y Privilegio de Barcelona y Nápoles. / En Nápoles. Por Juan Domingo Roncallolo. 1613 (*Escudo en el centro de la página, con el lema*: «Tempus et veritas omnia vincit»). 4.º, 528 páginas. Hay ejemplar, que perteneció a William Stirling, y después a Gayangos, en la BNE; y otro en la Hispanic Society de New York.

224 *Jardín de Falerina*: en el *Orlando innamorato*, Angélica había ordenado a Orlando destruir el jardín encantado de Falerina (1, XXVIII, 28-32) una empresa llena de dificultades. El tema del jardín fue retomado por Calderón de la Barca (1636) quien estrenó una comedia que tituló *El jardín de Falerina*, donde Lisidante y Marfisa van en busca de Falerina para encontrar a Bradamante y Rugero. Con el mismo título escribieron Pedro Coello Ochoa y Francisco de Rojas Zorrilla. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Barcelona: Octaedro, 2010. (Biblioteca, 18).

225 *Excesible*: Valbuena Prat (1943) propone *inaccesible.* Gaos (1981, II, 384): "Ni Covarrubias, ni el *Diccionario de autoridades*, ni el *Diccionario* de la RAE registran la palabra, que parece significar: que excede de lo común, muy alta, excelsa, inaccesible". La concordancia en femenino: *Parnasa-cuesta* era esperable para alcanzar la cumbre..

226 *Dragontina*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 84): "Falerina y Dragontina son personajes del *Orlando Innamorato* del Boiardo, poema caballeresco que fue traducido al castellano, en verso, por Francisco Garrido de Villena (*Los tres libros de Mattheo Maria Boyardo*, 1577; en la dirección http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000089657&page=1), y en prosa.

227 *Recrina*: *reclina*.

228 *Tronto*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 84): "Río de la Italia central, afluente del Adriático". Igual en Gaos (1981, II, 384). Como se sabe, también el Po (v. 12) es río italiano. La expresión que sigue:

archiducal floresta hace referencia a la campaña del duque de Alba en las riberas de ese río (en 1557, el duque de Guisa había cercado Civitella de Tronto). Los hechos históricos en Luis Cabrera de Córdoba (1619 y 1876, I libro II, caps. XIII, XIV, etc.). Ahora, también en Sáez (2016, 212-213).

229 *Pimpollos*: Covarrubias: 'Las puntas del renuevo del árbol; dixose *a pululando* […]'.

230 L. Cernuda ha elogiado el «hermoso verso final» de este soneto".

231 *A los éxtasis de nuestra beata madre Teresa de Jesús*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 91-92): "Figura a los fols. 52 y 53 del *Compendio de las solenes fiestas qve en toda España se hicieron en la Beatificacion de N. B. M. Teresa de Iesvs…* por Fray Diego de San Ioseph; [Madrid: Viuda de Alonso Martín], 1615. Según Nicolás Antonio, Diego de San José, carmelita vallisoletano, murió en 1621, y fue notable pintor y músico". Covarrubias en la voz *Extasi*: "[…] es un arrebatamiento de espíritu…" La suerte crítica es desigual: algunos ignoran el texto como Cotarelo o G. Diego, Pellicer (1800, 198): "suave y elegante canción arreglada a aquellas leyes [la del certamen]; Fernández de Navarrete (1819, 159-160): "Canción tan tierna y elegante y tan arreglada a las leyes prescritas", pero más adelante y en compañía del soneto laudatorio para Yagüe de Salas: "ligeros desahogos de su afición a la poesía"; Navarro Ledesma (1905, 535-537) supone y subraya la "suerte" de Cervantes para merecer un premio –que la *Relación* no recoge en ninguno de los casos y sólo al final de la primera parte se señala que se leyeron… La misma opinión injustificada hacía suya Justo García Soriano (1944, 188); Astrana Marín (1958, VI, t. II, 97), que no valora, se limita arriesgadamente a señalar la admiración cervantina por Teresa de Jesús. Los editores subrayan la presencia de la *Égloga I*, la dirigida al virrey de Nápoles, como el "recuerdo reverencial" hacia Garcilaso, como si no fuera una imposición del certamen. Así, Rojas (1916, LXV) considera el poema producto de la ruptura cervantina con "casi todos los lazos de la carne" y consecuencia de su militancia activa como esclavo del Santísimo Sacramento desde 1609, etc. Incluso Rivers (1973, 145): "Esta canción no pasa de ser discreta; para escribirla recurre Cervantes al poeta que mejor

conocía, tomando versos enteros de la *Égloga I* de Garcilaso". Gaos (1981, II, 385): "Teresa de Jesús fue canonizada por Gregorio XV el 12 de marzo de 1622. Su beatificación data de 1614. Puede verse nuestro trabajo: "Un caso de integración poesía-historia…" (1986, 59-73).

232 *Tú, que ganaste obrando / un nombre en todo el mundo / y un grado sin segundo*: Gaos (1981, II, 385): "Apropiadamente copia aquí Cervantes estos tres versos de la *Égloga I* de Garcilaso [vv. 7-9], dedicada a don Pedro de Toledo, tío del Gran duque de Alba, en cuya villa, Alba de Tormes, murió y está enterrada Santa Teresa". En realidad, Cervantes muestra un Garcilaso *a lo divino*.

233 *Mágico Divino*: es una expresión alternativa de *Dios*.

234 *Pues allí nace donde muere el justo*: Rivers (1991, 282): "[…] hay juego verbal con *alba* en el sentido de la primera luz del día". Una dilogía: Alba donde nace, muere (*el justo*) la beata que en sentido estrictamente cristiano es un 'renacer' a otra vida; pero también donde nace el día.

235 *Partiste*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 90): "Santa Teresa de Jesús (Teresa de Cepeda y Ahumada) nació en Ávila el 28 de marzo de 1515 y murió en Alba de Tormes el 4 de octubre de 1582. V. Miguel Mir: *Santa Teresa de Jesús. Su vida, su espíritu, sus fundaciones.* Madrid: Tipogr. Jaime Ratés, 1912. Gaos (1981, II, 387): "El 4 de octubre de 1582".

236 *Cabe*: Gaos (1981, II, 387): "es capaz de contener".

237 *Visorrey*: Gaos (1981, II, 387): "virrey".

238 *Rebaño*: es una imagen bíblica, por ejemplo en el *Salmo* XXIII, 1-2: *El Señor es mi Pastor*…

239 *Canción, de ser humilde has de preciarte*: Gaos (1981, II, 388): "Comp. la coda de la *Canción de Grisóstomo*: *Canción desesperada, no te quejes*…".

240 *A Juan Yagüe de Salas Los amantes de Teruel*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 92-93): "Consta en el libro de Juan Yagüe de Salas: *Los*

Amantes de Tervel, epopeya tragica, con la restauracion de España por la parte de Sobrarbe, y conquista del reyno de Valencia; Valencia [Pedro Patricio Mey], 1616. Véanse, sobre Yagüe de Salas, a Fernández de Navarrete: *Vida de Cervantes*, págs. 409 y 410; y a Domingo Gascón y Guimbao: *Los Amantes de Teruel*; Madrid, 1907". [*Cancionero de los Amantes de Teruel. Madrid: Tipogr. M. G. Hernández, 1907]*.

241 *Marcilla*: Gaos (1981, II, 388): "Diego Juan Martínez de Marcilla, el amante de Isabel de Segura, los *amantes de Teruel*".

242 *Homicida*: es Segura, la amada de Marcilla que por la presión de sus padres se casa con otro.

243 *En quien se admira el cielo, el suelo espanta*: Valbuena Prat (1943) invierte los términos *suelo* y *cielo*, es decir: *en quien se admira el suelo, el Cielo espanta.* Gaos (1981, I, 388) para la voz *espanta*: "admira", véase arriba (núm. 27).

244 *Paro*: el texto *pario*, pero Rodríguez Marín (1923, 261) para lograr la rima con *raro*, enmienda *paro*. En realidad, el mármol estimado en los siglos áureos procedente de la isla de Paros se escribía indistintamente como *mármol paro* o *pario*, es una simple cuestión fonético-ortográfica sin trascendencia.

245 *Constantinopla*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 93): "Convento de monjas franciscas, situado en donde hoy se abre la calle de Calderón de la Barca. Fue derribado en 1840 (véase R. de Mesonero Romanos: *El antiguo Madrid*; Madrid, 1881; I, 220). [*El antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Ramón de Mesonero Romanos. [Madrid? : s.n. F. de P. Mellado], 1861].

246 *Sacra Minerva*: Schevill-Bonilla (1922, VI, 94-95): "Figura este soneto a los principios del rarísimo libro siguiente, del cual posee ejemplar la Real Academia Española: *Minerva Sacra.* / Compvesta por el / Licenciado Miguel Toledano, Clerigo / Presbytero, natural de la ciudad / de Cuenca. / Dirigido a D. Alfonsa / Gonçalez de Salazar, Monja professa en el / Monasterio de la Madre de Dios de Cons / tantinopla de Madrid. / Año (*Escudete*) 1616. / Con Privilegio. / En Madrid, Por Iuan de la Cuesta. / Vendese en casa de

Iuan de Villarroel, Mercader / de libros, en la Plateria… Décima de D.ª Alfonsa González [*Vuestra pluma, Toledano*].- Soneto de la misma [*Qué voz no será dulce y peregrina*].- Décima del Maestro Valdivielso…[*Minerva, con razón santa*].- Soneto de Cervantes… Miguel Toledano es poeta fácil, y a veces ingenioso; pero, en general, sus composiciones adolecen de un mal gusto intolerable. Por la rareza del libro, no han reparado en él suficientemente los historiadores de la literatura castellana, y es, sin embargo, indudable, a nuestro juicio, que disputa a Alonso de Ledesma la palma de representante del conceptismo. Ahora en *Minerva Sacra*, ed. de Ángel González Palencia. Madrid: [s.n., C. Bermejo, imp.), 1949. (*Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos*). C. R. Baade (2005, 287-310) establece un cierto parentesco cervantino(*sic*) con la monja a través de Catalina Palacios de Salazar, que no ha sido confirmado por ningún biógrafo desde Pellicer (1800) a Canavaggio (1987 y 2003) o en documentos cervantinos como los actualizados por Karl Sliwa (1999).

247 C. R. Baade (2005, 287-310) establece un cierto parentesco cervantino(*sic*) con la monja a través de Catalina Palacios de Salazar, que no ha sido confirmado por ningún biógrafo desde Pellicer (1800) a Canavaggio (1987 y 2003) o en documentos cervantinos como los actualizados por Karl Sliwa (1999).

248 *Sacra Minerva*: la voz *Minerva* en Covarrubias: ‘Por otro nombre Palas, diosa a la cual atribuían el estudio de las disciplinas […]’, ahora es ‘sagrada’ en referencia explícita a la monja Alfonsa”.

249 *Ángel divino*. La identificación angelical recordaría al lema del retrato inserto en el libro: *In conspectu angelorum psallman tibi.* Así, en Sáez (2016, 219).

José Luis Fernández de la Torre

Catedrático de Lengua Castellana y Literatura (†2018). Ha sido Director Provincial del Ministerio de Cultura en Melilla (1985-1994). Ha enseñado cursos sobre Lengua Administrativa, Archivos y propios de su especialidad sobre el Área de Lengua Castellana y Literatura, así como numerosas conferencias sobre Romanticismo, poesía del Siglo de Oro, Literatura española del siglo veinte y la lectura. Sus intereses académicos se han centrado en la poesía del Siglo de Oro y en la literatura española actual. Entre sus publicaciones, destacan las relacionadas con la poesía de Cervantes, la edición de la *Obra completa* (1997) de Miguel Fernández, la *Antología* del Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla (2003) y, también de Miguel Fernández, *Flor de Gnido (Rimado nuevo de palacio)* en Visor (2011). En esta misma colección de Clásicos Hispánicos se han publicado las ediciones de los *Poemas de La Galatea* (2013); los *Poemas de las Novelas Ejemplares* (2014); las poesías de *El Quijote* (2017); *Poemas en Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (2018); y ya de manera póstuma los *Poemas en obras dramáticas* (2020).

Miguel de Cervantes

Miguel de Cervantes (1547-1616) ocupa el centro de la literatura clásica española, cruza los siglos XVI-XVII mientras escribe *El Quijote* (1605, 1614), pero ya antes, después de una juventud viajera y militar –Lepanto, Italia, prisionero de los piratas en Bervería– había cultivado la novela pastoril (*La Galatea*), probablemente la novela corta y había probado suerte en los teatros urbanos, quizá con tragedias (como *La Numancia*), para recoger más tarde todo ello, cuando se afinca con la corte, primero en Valladolid y más tarde en Madrid (1615) sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, sus *Novelas ejemplares* (1613) y, al año siguiente de su muerte, la novela bizantina *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Son muchas las veces que se quejó de que no se le reconociera como poeta. Sus versos se pueden espigar de sus otras obras, sobre todo o de obras colectivas, manuscritos y circunstancias cortesanas. *El viaje del Parnaso* (1614) es un extenso poema en tercetos, muy de la época, en el que pasa revista a los poetas de su tiempo.

Poemas de circunstancias

La función de la poesía en Cervantes es especialmente significativa en los llamados poemas o poesía suelta, varia, etc. Parece más adecuado aludir a la circunstancialidad de la producción de este tipo de textos y al hecho de que ejemplifican de manera modélica cómo circulaban los poéticos en el mundo áureo español. Así, aparece el escritor como poeta de festejos y certámenes, en manuscritos (vinculados o no a peticiones de o para amigos, a las academias o a hechos históricos concretos), poemas laudatorios en libros impresos…, más que divisiones, digamos, artificiales: poemas-epitafios, religiosos, burlescos, etc. Esta tipología textual recorre toda la vida de Cervantes: de hecho su maestro López de Hoyos lo da a conocer como poeta en su famosa *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicíssimo tránsito y sumptuosas exequias fúnebres de la Sereníssima Reyna de España Doña Isabel de Valoys, nuestra señora…* (1569) y concluye en el mismo año de su muerte, 1616, con sendos sonetos para Yagüe de Salas: “Los Amantes de Teruel, epopeya trágica, con la restauración de España por la parte de Sobrarbe, y conquista del reyno de Valencia” y Miguel Toledano: “Minerva Sacra, dirigido a la monja profesa Alfonsa González de Salazar”.

Durante el largo y raro confinamiento por la pandemia del año 2020, conseguí ajustar los ficheros que mi buen amigo José Luis (fallecido el año pasado) me había ido entregando. Antonio Carvajal, otro amigo común, granadino, añadió el colofón,

> Raro poeta de estudioso
> raro
> flor de pasión y entendimiento obtuvo

Ediciones de Clásicos Hispánicos

1 *Debate de Elena y María*, ed. José Manuel Querol

2 Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, ed. Javier Maldonado

3 Luis de Soto, *Recibimientos a Fernando el Católico*, ed. Víctor Infantes

4 Hernán López de Yanguas, *Triumphos de Locura*, ed. Javier Espejo Surós y Julio F. Hernando

5 Francisco de Quevedo, *El Buscón*, ed. Pablo Jauralde Pou

6 Diego de la Cueva y Aldana, *Fábula de la ninfa Calixto y el dios Júpiter*, ed. Javier Álvarez

7 Álvaro Cubillo de Aragón, *Ganar por la mano el juego*, ed. Simón Sampedro

8 Francisco de Trillo y Figueroa, *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Álava, y doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo*, ed. Almudena Marín

9 Leopoldo Alas "Clarín", *Pipá*, ed. Francisco Caudet Roca

10 Miguel de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, ed. Elena del Río Parra

11 Joaquín Benegasi, *Composiciones epistolares*, ed. Pedro Ruiz

12 Francisco de Enciso, *Diálogo de verdades*, ed. Javier Fernández

13 Miguel Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano*, ed. Alejandro Martínez Berriochoa

14 *La maraña, comedia de Sepúlveda*, ed. Julio Alonso Asenjo

15 Cristóbal de Castillejo, *Sermón de amores*, ed. David López del Castillo

16 Fray Luis de León, *El Cantar de los cantares*, ed. Jorge Aladro

17 Francisco de Quevedo, *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, ed. Pablo Jauralde Pou

18 Antonio Enríquez Gómez, "El pasajero", de *Academias morales de las musas*, ed. Jaime Galbarro

19 José de Cañizares, *La ilustre fregona*, ed. Marco Presotto

20 ¿Lope de Vega?, *El arca de Noé o El mundo al revés*, ed. Aurelio Valladares Reguero

21 Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. María Grazia Profeti

22 Juan Valera, *Pepita Jiménez*, ed. James Whiston

23 Miguel de Cervantes, *La gitanilla*, ed. José Montero Reguera

24 Mercedes Cabello de Carbonera, *La novela moderna. Estudio filosófico*, ed. Remedios Mataix

25 Agustín Moreto, *El Santo Cristo de la Cabrilla*, ed. Aurelio Valladares Reguero

26 Rubén Dario, *Azul…*, ed. Miguel Ángel García

27 *La historia de la linda Magalona y del muy y esforçado cauallero Pierres de Provença*, ed. Aurelio Vargas Díaz-Toledo

28 Leonor López de Córdoba, *Memorias*, ed. Sandra Álvarez Ledo

29 Sebastián de Córdoba, *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*, ed. Aurelio Valladares Reguero

30 José García de Villalta, *El golpe en vago*, ed. José Enrique Laplana Gil

31 Miguel de Cervantes, *Poesías, I: Poesías de La Galatea*, ed. José Luis Fernández de la Torre

32 Hernán López de Yanguas, *Diálogo del mosquito*, ed. Javier Espejo Surós y Julio F. Hernando

33 Luis Vélez de Guevara y Francisco de Rojas Zorrilla, *También tiene el sol menguante*, ed. Piedad Bolaños Donoso

34 Juan de Robles, *Diálogo entre dos sacerdotes*, ed. Antonio Castro Díaz

35 Miguel de Cervantes, *Poesías II: en las Novelas ejemplares*, ed. José Luis Fernández de la Torre

36 ¿Miguel de Cervantes?, *La tía Fingida*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez

37 Miguel de Cervantes, *La fuerza de la sangre*, ed. Frederick de Armas

38 Benito Pérez Galdós, *La batalla de los Arapiles*, ed. Denise Dupont

39 Lope de Vega, *Las bizarrías de Belisa*, ed. Nathalie Peyrebonne

40 Cristóbal de Castillejo *Las tres fábulas mitológicas*, ed. Blanca Periñán

41 Francisco de Quevedo, *Carta de calidades de un casamiento*, ed. Delphine Hermés

42 *Antología de la poesía española. Siglos XVI-XVII*, ed. Pablo Jauralde Pou

43 Lope de Vega, *La selva sin amor*, ed. Marcella Trambaioli

44 *Tres utopías ilustradas: Viaje al país de los Ayparchontes, La isla y La utopía de Zenit*, ed. María Dolores Gimeno

45 Lope de Vega, *Huerto deshecho*, ed. Ignacio García Aguilar

46 Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, ed. Pablo Jauralde y Pablo Moíño

47 Tirso de Molina, *La mujer por fuerza*, ed. María Elena Garcés Molina

48 Miguel de Cervantes, *Tragedia de Numancia*, ed. Gaston Gilabert

49 ¿Miguel de Cervantes?, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez

50 Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco

51 Miguel de Cervantes, *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco

52 Juan Bautista Diamante, *Cumplirle a Dios la palabra*, ed. Aurelio Valladares Reguero

53 Miguel de Cervantes, *Poemas en Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. José Luis Fernández de la Torre

54 *Poema de Fernán González*, ed. José Manuel Querol

55 Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, ed. Gaston Gilabert

56 Garcilaso de la Vega, *Sonetos*, ed. Aldo Ruffinatto

57 José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, ed. Elena Perulero

58 *Galateo español*, ed. Pilar Egoscozábal

59 Antonio Martínez Meneses, *Los Sforzias de Milán*, ed. Elena Martínez Carro

60 Manuel Reina, *Andantes y alegros*, ed. Enrique Ortiz Aguirre

61 Juan de Palafox y Mendoza, *Diálogo político del Estado de Alemania*, ed. María Soledad Arredondo

62 Andrés de Claramonte, *El valiente negro en Flandes*, ed. de Ana Ogallas Moreno

63 Antonio de Solís, *Eurídice y Orfeo*, ed. M. Mar Puchau

64 Benito Pérez Galdós, *Tormento*, ed. James Whiston

65 Lope de Vega, *El bobo del colegio*, ed. Javier San José Lera

66 Juan Francisco Masdeu, *Arte poética fácil*, ed. José Domínguez

Caparrós

67 Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Steven Kirby

68 Jorge de Bustamante, *Las Metamorfoses, o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, ed. María Jesús Franco Durán

69 Francisco de Quevedo, *Poema a Cristo crucificado*, ed. Manuel Ángel Candelas y Mónica Molanes Rial

71 Gustavo Adolfo Bécquer, *Libro de los gorriones*, ed. Luis Gómez Canseco

72 Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, ed. Concha D'Olhaberriague

73 Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. Jordi Aladro Font

74 *Romances, I. El primer siglo del romancero en el papel: c. 1421-1520*, ed. Giuseppe Di Stefano

75 Federico Garcia Lorca, *Impresiones y paisajes*, ed. Ramón Asquerino

76 Martín de Córdoba, *Tratado de la predestinación*, ed. Sandra Álvarez Ledo

77 Miguel de Cervantes, *Poesías VI: poemas en El Quijote*, ed. José Luis Fernández de la Torre

78 Garcilaso de la Vega, *Poesías II*, ed. Maria Rosso.

79 Miguel de Cervantes, *Poesías de circunstancias*, ed. José Luis Fernández de la Torre

80 Eugenio Gerardo Lobo, *Antología poética*, ed. Javier Álvarez

81 Miguel de Cervantes, *Poesía en obras dramáticas*ed. José Luis Fernández de la Torre

82 Gabriel Miró, *Dentro del cercado* ed. Concha D'Olhaberriague Ruiz

84 Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, ed. Concha D'Olhaberriague

85 Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. Alfonso D'Agostino

86 Diego de Torres Villarroel, *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*, ed. Jordi Bermejo

87 *La Celestina (Tragicomedia de Calisto y Melibea)*, ed. José Luis Canet.

88 *Antología de la poesía española. Siglos XVI y XVII*, ed. Pablo Jauralde Pou, Segunda edición revisada y corregida.

89 Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, ed. Lola Josa

90 Bartolomé Cairasco de Figueroa, *Templo militante (antología)*, ed. José María García Linares

93 ¿Lope de Vega?, *El honor en la sangría y médico de su honra*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez

96 Bernardino de Ávila, *Relación del reino del Nipón a que llaman corruptamente Japón*, ed. Noemí Martín Santo

99. Juan de la Hoz, *El villano del Danubio*, ed. Guillermo Carrascón

Próximas ediciones

70 Miguel de Cervantes, *Viage del Parnaso*, ed. José Luis Fernández de la Torre

83 Miguel de Cervantes, *Poesías, supercherías y atribuciones*, ed. José Luis Fernández de la Torre

91 San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, ed. Lola Josa

94 ¿Mateo Alemán?, *Vida de los pícaros*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez

97 Carlos Piera, *Antología*, ed. ed. Javier Gil y Ana Gorría

100. Antonio Machado, *Campos de Castilla*, ed. Pablo Jauralde

Clásicos Hispánicos

Carlos Fernández González *(director)*

Helena Bermúdez Sabel *(editora electrónica)*

Gema Gómez Salas *(diseño de cubiertas)*

Pedro C. Rojo y Mercedes Sánchez *(comunicación)*

Laura Hatry *(web)*

Shihua He *(archivo y gestión)*

Consejo de Redacción

Pablo Jauralde Pou — José Calvo Tello — Tibisay López — Laura Rodríguez — Gaston Gilabert — Ana Garriga Espino — Enrique Ortiz Aguirre — Diana Eguía

Consejo editorial

Juan Escourido — Pilar Egoscozábal — Delia Gavela — Dolores Noguera — Víctor Sierra Matute — Sofia Simões